UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA

BOOK CARD

Please keep this card in
book pocket

VORCHESKAIA-ISTORY
ARTIAL

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

LUX
LIBERTAS

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3011
.P54
1927a

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/tvorcheskaiaisto00piks

* * *

This is an authorized facsimile of the original book, and was produced in 1970 by microfilm-xerography by University Microfilms, A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

* * *

PG 3011
P54
MC 1927a

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ПУШКИН, ГРИБОЕДОВ, ДОСТОЕВСКИЙ, ГОНЧАРОВ, ОСТРОВСКИЙ, ТУРГЕНЕВ

СТАТЬИ
В. Н. СТЕФАНОВИЧ, Н. К. ПИКСАНОВА, Г. Н. ФРИДА, А. Г. ЦЕЙТЛИНА, Р. И. АВАНЕСОВА, Р. П. МАТОРИНОЙ и Л. М. ПОЛЯК.

РЕДАКЦИЯ
Н. К. ПИКСАНОВА
ed. N.K. Piksanov

ИЗД-ВО „НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ“
МОСКВА 1927

JAN 10 1927
LIBRARY.
3174-17

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

РЕДАКЦИЯ
Н. К. ПИКСАНОВА

НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ

МОСКВА – 1927

33

Типография и Словолитня
«КРАСНАЯ ПРЕСНЯ»
(3-я «Мосполиграф»)
Москва, Малая Грузинская,
Столярный переул., дом 5-7.
Главлит № 73521.
Тираж 2.000 экз.

Htb26
+P63

LN

ОТ РЕДАКТОРА

В предлагаемом сборнике помещено несколько историко-литературных работ—по Пушкину, Грибоедову, Достоевскому, Гончарову, Тургеневу, Островскому. И каждая отдельная статья ответит за себя, как сможет, читателю, интересующемуся тем или другим поэтом или определенным произведением.

Хотелось бы, однако, чтобы все читатели нашей книги взглянули на нее также иначе: не как на случайный сборник разных статей, а как на опыт коллективной разработки большого общего и целостного научного задания.

Это задание определено самим заглавием сборника. Творческая история поэтических произведений—вот тот предмет и метод, каким об'единены все статьи нашей книги. Все участники сборника разделяют убеждение, что в литературной науке изучение творческой истории является большим очередным заданием, крупным научным принципом и своеобразным методом.

О принципах и методах творческой истории я не буду говорить здесь подробно. Они изложены мною в статье „Новый путь литературной науки" в журнале „Искусство" (№ 1, 1923) и в моей книге: „Творческая история Горя от ума" (до сих пор не напечатанной—в силу затяжного кризиса издательского дела).

Здесь же следует только сообщить, что сборник является первым итогом работ моих академических слушателей и молодых словесников, принимающих доктрину творческой истории. Еще с 1912 г., впервые осознав задачи и приемы изучения творческой истории, я предлагал участникам моих семинаров на Бестужевских В. Ж. курсах и в Петроградском университете, потом в Саратовском университете, наконец в Москве соответствующие темы для разработки. В 1923—24 акад. году в I МГУ я провел специальный

семинар по творческой истории—первый семинар этого типа. В нем собралось немало даровитой, хорошо подготовленной молодежи, и мне приятно вспоминать, как собрания семинара—по достоинству докладов и содержательности прений—получали цену научных заседаний. Большинство печатаемых ниже работ зародилось в недрах этого семинара.

Но далеко не все, что там докладывалось и подготовлялось, могло осуществиться в печати. Самый об'ем этого сборника не дозволил включить в него более семи статей. С другой стороны, трудные житейские условия помешали некоторым из участников семинара закончить к сроку свои этюды, уже подготовлявшиеся. Так, не поспела во-время обширная „Творческая история Героя нашего времени" (В. Н. Гречишникова), не закончены изучения „Демона" Лермонтова, „Тараса Бульбы"—и другие, веденные с таким успехом, что вполне заслуживали бы напечатания.

Впрочем, не только из семинара 1923—24 года, но и из других моих семинаров и из более широкого общения с литературной молодежью возникали работы по творческой истории, пока еще тоже не увидевшие печати. Участница моих давних семинаров на Бестужевских курсах, Е. В. Базилевская, в течение многих лет изучала творческую историю поэмы Некрасова „Кому на Руси жить хорошо"; ею обследованы все наличные автографы поэмы, восстановлена сложная и запутанная история текста, разысканы литературные и народно-поэтические источники, воссоздана творческая эволюция замыслов, стиля, образов, композиции шедевра Некрасова. Однако, эта обширная монография никак не могла бы вместиться в предлагаемый сборник; исследование потребует отдельного издания. Одновременно с Е. В. Базилевской в Петрограде работала по творческой истории „Ревизора" Л. Е. Зубашова-Перетц, привлекая к изучению подлинные рукописи Гоголя. Несколько позже, в Саратове, начались работы Р. П. Маториной по Глебу Успенскому; ею разыскано большое количество безвестных ранних произведений Успенского, и это дало возможность четко воссоздать рост его художественного творчества, созревание его стиля, сюжетных построений, бытописи и проч. Еще позже С. М. Брейтбург, примкнувший к руководимой мною группе, предпринял серию работ по истории отдельных произведений Л. Н. Толстого—по архивным документам Толстовского музея. Но и его работы—по творческой истории „Хаджи Мурата", „Воскресения", „Петра Хлебника"—не успели осуществиться в сборнике. В самое последнее время исполнены еще две работы. Т. Г. Морозова исчерпывающе исследовала сложную и

длительную историю „Слепого Музыканта“ Короленко—по многочисленным ее печатным редакциям, а Н. О. Хауке подвергла анализу рукописи Фонвизина в Российской Публичной Библиотеке и Пушкинском Доме в Ленинграде и в Историческом Музее в Москве и получила крупные результаты для творческой истории „Недоросля“.

Добавлю, что и статьи этого сборника появляются в урезанном виде—в виду печальной необходимости экономить место. Из статьи о „Грозе“ пришлось из'ять главу о композиции драмы. Из статьи о „Кавказском Пленнике“ из'ята история образов. Другие статьи подверглись разнообразным частичным сокращениям.

Следует пожалеть, что названные исследования еще не увидели печати. Они внесли бы новый свет в познание того или другого поэта и вместе с тем сделали бы разнообразные вклады в общую творческую историю литературы. Однако, крупнейшие имена русских поэтов, привлеченных к изучению, новизна и ценность необследованных документов и, наконец, высокое значение творческой истории в составе литературной науки, надеюсь, оберегут выполняемые работы от забвения и приведут их к печати, несмотря на все затруднения издательского дела.

Все вошедшие в сборник работы опираются на новые, неизученные, архивные материалы. В. Н. Стефанович и Г. Н. Фрид использовали пушкинские автографы б. Румянцовского Музея; для „Рыцаря бедного“ привлечены были документы Пушкинского Дома. А. Г. Цейтлин для Гончарова и Л. М. Поляк для Тургенева обращались к собраниям публичных библиотек в Ленинграде. Р. И. Аванесов привлек к изучению записные книжки Достоевского из Рос. Исторического музея. Р. П. Маторина, помимо рукописей „Грозы“ в Румянцовском Музее, изучала еще впервые привлеченные ею к обследованию рукописи драмы из библиотеки Малого театра и из Театрального музея имени А. А. Бахрушина. Для этюда о „Кларе Милич“ были записаны Л. М. Поляк изустные воспоминания здравствующих современников Тургенева, Л. Ф. Нелидовой-Маклаковой, М. В. Колли и У. П. Авранека.

Предлагаемые исследования касаются разных сторон творческой истории: внешней судьбы произведения („Клара Милич“), хронологии творческих работ („Кавказский Пленник“), истории текста („Кавказский Пленник“, „Романс о бедном рыцаре“, „Двойник“ и др.), прототипов героев („Клара Милич“), эволюции стиля (во всех работах), истории образов („Гроза“), подготовительных этюдов в раннем творчестве („Обыкновенная история“). Идеологическую историю воссоздает работа о „Горе от ума“.

Статьи расположены в хронологическом порядке, по времени возникновения поэтических произведений.

Своим появлением в печати эта книжка обязана издательству „Никитинские Субботники". За бескорыстную поддержку начинающих словесников приношу писательскому коллективу Субботников, в лице его председательницы Е. Ф. Никитиной, свою сердечную благодарность.

Н. Пиксанов.

Из истории „Кавказского пленника“ Пушкина

В описании и анализе рукописей—почва для суждений о замыслах и творческих приемах писателя. Что дает текстовая история „Кавказского пленника“ для творческой истории его? Некоторым наблюдениям из этой области и посвящены следующие страницы.

Материалы.

Поэма Пушкина теперь известна нам в четырех автографах (перечисляю их в хронологической последовательности): 1) первоначальный черновик в записной книжке поэта от 1820—1821 гг., хранящийся в Ленинграде, в Рос. Публичной Библиотеке; 2) перебеленный, но неокончательный текст в тетради № 2365 Моск. Румянцовского Музея; 3) рукопись, найденная среди бумаг кн. О. Г. Чагодаевой, отец которой, кн. Г. Н. Чагодаев получил от Н. Н. Раевского принадлежавшую последнему драгоценную подлинную рукопись „Кавказского пленника“...[1]) Сейчас она в Ленинграде, в Пушкинском доме; 4) беловой список, посланный Пушкиным Гнедичу для напечатания (хранится в Рос. Публ. Библиотеке).

Источниками изучения автографов поэмы мне служили: а) транскрипция текста записной книжки, данная во II томе Академического издания сочинений Пушкина, стр. 382—446; б) тетрадь № 2365 Румянцовского музея; в) факсимильное воспроизведение рукописи Чагодаева в „Автографах Пушкинского музея Александровского лицея“, вып. I, изд. кн. Олега Константиновича, 1911 г.; г) II том Акад. изд. Пушкина, стр. 447—449, где приведены особенности редакции

---

[1]) „Архив Раевских“, изд. П. М. Раевского, ред. и коммент. Б. Л. Модзалевского, СПБ, 1908. Там же более подробные сведения о кн. Ю. Н. Чагодаеве.

автографа Г., а также „Отчет Имп. Публ. Библиотеки за 1896 г.“ стр. 95—99.

Для краткости текст записной книжки обозначаем буквой „Б“ (Библиотечная рукопись), тетрадь № 2365—„М“ (Музейская), рукопись кн. Чагодаевой—„Ч“, Гнедича—„Г“.

Есть основание думать, что кроме четырех перечисленных рукописей существовали и еще авторские списки поэмы, до нас не дошедшие. Об одном из них узнаем из воспоминаний М. В. Юзефовича о встрече с Пушкиным на Кавказе в 1829 г.: „...с Пушкиным был походный чемодан, дно которого было наполнено бумагами. Мы... пересмотрели все и отрыли, между прочим, прекрасный чистый автограф „Кавказского пленника“. Когда я показал Пушкину этот последний, говоря, что это драгоценность, он, смеясь, подарил мне его; но Раевский, попросив у меня посмотреть, об'явил, что так как поэма посвящена ему, то ему принадлежит и чистый автограф ее, и Пушкин не имеет права дарить его другому. Можно себе представить мою досаду. Я бросился отнимать у Раевского, но должен был уступить его ломовой силе. После Раевский, взяв с меня честное слово возвратить, дал мне эту рукопись, чтоб выписать из нее места, пропущенные в печати. Но таких пропусков оказался всего один. После слов: „...С веселым призраком свободы“—в печати пропущены следующие восемь стихов:

Свобода! Он одной тебя
Еще искал в подлунном мире,
Страстями сердце погубя,
Охолодев к мечтам и к лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый Идол обнимал.

Затем, как в печати:

Свершилось: целью упованья... и т. д.

Жаль мне и теперь этого автографа, так как у Раевского он пропал бесследно: ни у вдовы, ни у сыновей его не оказалось“ [1]).

Беловой автограф, о котором так живо повествует процитированная страница, отличается от М и Ч редакцией строфы о „Свободе“ („подлунном мире“, а в М и Ч—„пустынном“; „страстями сердце погубя“—в М „чувства погубя“, Ч—„чувства изтребя“; „с верой, пламенной мольбою“, М—„с пламенной мольбою“); от Г самым при-

[1]) „Русский Архив“, 1880 г., кн. III, стр. 441—442.

сутствием этой строфы, которой в Г уже нет. С другой стороны—близок к Г тем, что также не содержит стихов, зачеркнутых в Ч („Родился он среди снегов"—„Во дни гоненья твердый камень"; „Когда роскошных дев веселья"—„Минутной страсти посвящал"; „В те дни, когда холмы, дубровы"—„Еще пленяли жадный ум"). Повидимому, и заключительные строки эпилога поэмы здесь сходны с редакцией Г и печатной, а не с Ч. Всего вероятней, что хронологическое место этой рукописи—между Ч и Г.

Глухой намек на существование еще автографов поэмы дает сам Пушкин в своем „Путешествии в Арзрум": „Здесь (в Ларсе) нашел я измаранный список „Кавказскаго пленника" и, признаюсь, прочел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно, но многое угадано и выражено верно".

Список—но какой?—авторский или сделанный чужой рукой? Эпитет „измаранный" заставляет склоняться к первому. Но каков он был, почему оказался в Ларсе, не был ли в конце концов одной из известных нам рукописей, напр., Чагодаевской (в ней не мало помарок)? Ответить трудно, и остается нерешенным, можно ли допускать существование еще одного автографа поэмы.

„Кавказский пленник" при жизни Пушкина был напечатан трижды. 1) в 1822 году—отдельным изданием („Кавказский пленник", повесть, соч. А. Пушкина. Санктпетербург, в типографии Н. Греча. С портретом Пушкина, рисованным в молодости его Е. Гейтманом"); 2) в 1828 году—также отдельным изданием („Кавказский пленник". Повесть Александра Пушкина. Второе исправленное издание. Санктпетербург, в типографии Департамента Народного Просвещения); 3) в 1835 г.—в книге „Поэмы и повести Александра Пушкина". Часть первая. С.-Петербург. Печатано в Военной Типографии.

Поэма вышла полностью и еще однажды—в 1824 г., якобы приложением к немецкому переводу, изданному Ольдекопом без согласия Пушкина. Но так как это издание не имеет значения для творческой истории поэмы, то оно и не учитывается мной; на том же основании не упоминаются многочисленные перепечатки в журналах, сборниках, песенниках отрывков из „Кавказского пленника", Черкесской песни и элегии („Я пережил свои желанья"). (О них см. Н. Синявский и М. Цявловский—„Пушкин в печати", 1914).

Эволюция текста.

В самых общих чертах текст Пушкинской поэмы оформлялся в такой последовательности: рукопись Б—заголовок, два эпиграфа, две части самой поэмы, сперва очень неполные, особенно вторая.

Они длительно перерабатываются в рукописях М, Ч и Г, дополняются, в иных частях сокращаются. Параллельно—в М меняется заглавие и один из эпиграфов; возникает „Посвящение“, элегия („Я пережил свои желанья“), замечания, эпилог, Черкесская песня... Затем (в Ч) эпиграфы отбрасываются, так же, как элегия. Эпилог становится на место—в конце поэмы. Позже (в Ч) Черкесская песнь вводится в состав II части. I издание поэмы печатается с некоторыми мелкими вариантами и рядом цензурных изменений, которые снова выправляются во II издании. III издание почти ничего нового не привносит.

I.

Заглавие „Кавказский пленник“ появляется только на второй стадии творческой работы—в рукописи М. В черновике Б поэма названа „Кавказ“. На той же странице сверху приписано: „Владимир 1820. А(в)густа 24“. Некоторые исследователи полагают, что эта приписка и дата относятся к поэме, что таково было первоначальное заглавие ее—по имени героя. П. О. Морозов говорит: „Мы полагаем, согласно с Анненковым, что поэт именно хотел дать это имя своему пленнику: иначе зачем бы он написал его на той странице записной своей книжки, которая предназначена была для заглавия и на которой, кроме заглавия, ничего другого и нет...“ („Пушкин“. Под ред. С. А. Венгерова. Изд. Брокгауза и Ефрона, СПБ. 1911. Стр. 25 II тома). Напротив, по мысли В. Е. Якушкина: „вероятно, „Владимир“ указывает на замыслы Пушкина о поэме из древнерусской истории“. (Акад. изд. II, 382). Кажется, это последнее верней. На всем протяжении черновика поэмы, а также и в других рукописях, Пушкин нигде, даже вскользь, не упоминает „имени пленника“. Едва ли бы это случилось, если бы он действительно думал ввести такое имя в создаваемое произведение. Зато среди неоконченных набросков Пушкина существует программа поэмы из древней русской истории, предположительно относимая к 1822 г. Вот отрывки из нее: „План. Владимир, разделив на уделы Россию, остается в Киеве; молодые богатыри со скуки раз'езжаются; с ними—Илья Муромец и Добрыня. Печенеги нападают на Киев. Владимир посылает гонцов к сыновьям—дети его собираются, кроме Мстислава; Илья едет за ним“... ...„Мстислав, при нем молодые богатыри—идут на косогов. Мстислав в горах (влюбляется в их царевну—амазонку Армиду)“... Ниже: „Мстислав увлечен чародейством в горы Кавказские“...[1])

[1]) „Пушкин“. Ред. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, V том.

„Владимир“, „Мстислав“, „горы Кавказские“—это свидетельствует о том, что с путешествием на Кавказ у Пушкина связались исторические реминисценции. Он сам косвенно подтверждает это в письме к брату от 24 сентября 1820 г. из Кишенева: „С полуострова Тамани, древнего Тмутороканскаго княжества, открылись мне берега Крыма“...[1]) Эти же места вдохновили и поэму „Кавказский пленник“. Может быть, здесь ответ на вопрос П. О. Морозова—„зачем бы он написал его (т.-е. имя „Владимир“) на той странице“...—Два замысла были параллельны, об'единяемые общей ассоциативной связью с впечатлениями от путешествия.

Это взаимоотношение проступает и еще однажды. В рукописи Ч стих 22-й эпилога поэмы редактируется таким образом: „Мстислава древний поединок“ и, соответственно, добавляется примечание (12-е): „Мстислав, сын св. Владимира, удельный князь Тмуторокана (остр. Тамань) один из Героев тогдашних времен—он воевал с косогами (по всей вероятности нынешними Черкесами) и в единоборстве одолел князя их Редедю“.

Мстислав, Владимир, Тмуторокан, Черкесы—отсюда тянутся нити и к помете на заглавном листе рукописи Б, и к программе древнерусской поэмы, и к письму от 24 сентября.

Итак, надпись „Владимир 1820 г. августа 24“ является зерном самостоятельного замысла, лишь косвенно соприкасающегося с поэмой „Кавказ“, и вариантом заглавия считаться не может.

2.

Совершенно особую роль играют в поэме описание природы и людей Кавказа. Это не просто фон для лирико-драматических переживаний действующих лиц. Это почти самостоятельная часть поэмы, легко выделяемая в ней. Об этом говорит сам Пушкин: „Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre“... (В. П. Горчакову, 1821—1822, г. Кишинев). „Описание нравов черкесских (самое сносное место во всей поэме) не связано ни с каким происшедствием и (есть) ничто иное как географическая (отчет) статья или отчет путешественника...“ (черновое—Н. И. Гнедичу, 29 апр. 1822 г., Кишинев). То же чувствовали современники поэта, которые, критикуя поэму, особо выделяли и хвалили описания Кавказа [2]).

---

[1]) Все выписки из писем—по „Переписке“ Пушкина, изд. Акад. Наук, под ред. В. И. Саитова.

[2]) Многочисленные данные об этом собраны В. М. Жирмунским в книге „Байрон и Пушкин“, 1924 г., Ленинград. „Academia“.

Изучение черновиков поэмы убеждает, что „большая и лучшая часть“ ее была до известной степени и наиболее ранней. Первичные текстовые отрывки, относящиеся к поэме, посвящены именно „Кавказу“. Недаром заглавие это предшествует заглавию „К. Пл.“

Поэтому именно отсюда всего естественней начать историю текста.

В ранней рукописи Б поэма начата иначе, чем в печати; первая строфа печатного текста здесь по счету пятая, верней, 2 половина четвертой. Перед нею—четыре больших строфы, помеченные римскими цифрами. Зная крайнюю исчерканность Пушкинских черновиков, приходится признать эту часть текста уже не первоначальной, а беловой. Она описывает черкеса в засаде, его нападение на проезжающего пленника, влачимого на аркане, наконец, картину вечереющего аула.

Темы, здесь об‘единенные, находим—уже вразброс—в разных частях рукописи Б. При сличении этих повторов одного смыслового и отчасти текстового комплекса, кажется вероятным, что первичнее всего отрывок на л. 59_2 (черкес в засаде и нападение). По внешнему виду он наиболее „черновой“. Очень близок к 4 вступительным строфам, но содержание их заключает в неразвернутом виде. С другой стороны, гораздо безличнее, об‘ективнее их по тону. Там мы явно чувствуем начало лирической поэмы (например, первые строки III строфы: „За чем, о, юноша, нещастной, За чем на гибель ты спешишь?“ и т. д.) Тут—заметка поэта-путешественника, пораженного художественно-ценным впечатлением и еще не думающего, на что, собственно, может пригодиться стихотворный набросок. В нем—не данный черкес нападает на данного юношу, героя поэмы, а „нередко“ черкес таится в кустах, завидит путника и—вот уже влечет его на аркане.

Возможно, здесь перед нами нечто подобное находящемуся на л. 6 той же Записной книжки (Ак. II. 368, пр.) отрывку: „Я видел Азии безплодные пределы, Кавказа дальный край“ и т. д. [1])—заметка из поэтического дневника „на память“ для будущего произведения.

В письме к брату от 24 сентября 1820 г. Пушкин говорит: „Видел я берега Кубани и сторожевыя станицы—любовался нашими казаками; вечно верьхом, вечно готовы драться, в вечной предосторожности. Ехал ввиду неприязненных полей свободных горских народов. Вокруг нас ехали 60 казаков“... и т. д. „Высокопревосходительный (намек на ген. Н. Н. Раевского) легко может попасться на

---

[1]) Отсюда, между прочим, взята для поэмы одна строка: „обвитые венцом летучих облаков“.

аркан какого-нибудь чеченца. Ты понимаешь, как эта тень опасности нравится мечтательному воображению". Судя по этому письму, именно такие сцены, как картинка на л. 59_2, должны были особенно привлекать внимание поэта, казаться особенно отметными, художественно-вескими.

Итак, в этом наброске, если верны высказанные о нем догадки, мы имее модну из первоначальных крупиц текста „Кавказского пленника". Вступительные строфы являются приспособлением путевого наброска для нужд начатой поэмы. Об'ективно зарисованный, еще безличный, эпизод превращается в завязку фабулы. Сильно распространяется описание черкеса в засаде—что дает I и II строфы; III строфа начинается лирическим обращением уже не к путнику вообще, а к „юноше нещастному", который тем самым приобретает облик и право на более длительное внимание. Разрабатывается также и картина бега коня с заарканенным пленником. IV строфа, описывающая вечерний аул, является наиболее черновой из всех вступительных, и не находит себе более раннего соответствия в тексте поэмы. Продолжение ее на обороте л. 11 соответствует первой строфе печатной редакции.

Пушкин, видимо, намеревался рассказать детально, в естественной временной последовательности, те события, которые в окончательной редакции проходят за сценой. Но первоначальный замысел изменился. Минуя подготовительный рассказ (черкес в засаде, нападение), поэт сразу вводит нас в обстановку спокойного аула; через минуту сюда ворвется „хищник" на коне, влачащий „младова путника". Сцена явно выиграла в драматизме.

А дальше развертывается любопытный процесс использования текстового излишка 4 вступительных строф. Данный в них материал пейзажных и этнографических зарисовок Кавказа постепенно размещается по ткани поэмы, создавая те повторения 4 вступительных строф, о которых говорилось выше.

Так вслед за строками о бесчувственном окровавленном пленнике—несколько стихов о том, как страдал он, сброшенный арканом в реку и снова вынесенный „ярым конем" на „берег пенистый" (Ак. II. 388 пр.). Видимо, здесь была попытка описать подвиг черкеса попутно с изображением результатов его. Тот же мотив прорывает думы и воспоминания пленника, пришедшего в сознание (Ак. II. 398, пр.)—как бы для того, чтоб подчеркнуть переход от минувшего и рожденных им мечтаний о свободе к страшной яви настоящего рабства. Наконец, в следующей по счету, рукописи—Музейской—вся эта сцена находит свое, закрепленное и печатью, место в общем описании быта и нравов, наблюдаемых европейцем

в конце I песни. Пожалуй, еще один смутный отзыв ее любопытно звучит в „Посвящении“ поэмы: „Где рыскает в горах воинственный разбой и дикий гений вдохновенья Таится в тишине глухой“... Не сродни ли он дикому „хищнику“, таившемуся в траве глухой?

IV вступительная строфа рукописи Б дает описание вечереющего аула. И вот этот вечерний пейзаж более или менее обнаженно сквозит почти во всех вечерних пейзажах поэмы:

На темной синеве небес
Луна вечерняя блеснула (...)
(Вот) (кущи) хаты (дальняго) (ближняго) аула
Белеют меж (густых) древес.
С полей Влекутся с праздными сохами
Четы медлительных волов
(далече) (далече),
И глухо вторятся горами
глухое (И шу) (И глухо)
(И шум и ржанье) табунов
. . . . . .
(В косматых бурках, с чубуками)
(Черкесы дружными толпами)
В дыму сидели (неразб.) (сидят) (вкруг огней)

(наиболее обработанные строки IV строфы, Ак. II. 385, пр.).

Из этого отрывка 3 последних строки в слегка сокращенном виде повторяются на л. 11_2 (Ак. II. 386, пр.). Это начало поэмы в ее печатной редакции. Следующая картина вечера (99—110 стр. печати)—вечера первого появления черкешенки берет из цитированного отрывка две строки: „влекутся с праздными“... и т. д., впрочем, тотчас заменяет их другими: „С полей народ идет в аул, сверкая светлыми косами“ (Ак. II. 400, пр.). Ниже добавляется строка „зажглися в хижинах огни“, эквивалентная образу сидящих вокруг огней черкесов. В следующем затем малоразборчивом черновике следует выделить и еще одно добавление к ядру прежнего текста, а именно: „(Он),—т.-е. пленник—(слышит) (поздний) (ранний) крик орлов... Летающих (под облаками)“ (Ак. II. 401, пр.).

На л. 28_1—снова вечерний пейзаж (Ак. II. 418, пр.). И опять в нем элементы IV строфы. Там было „Луна вечерняя блеснула“, здесь—„Звезда вечерняя“—и „Звезда полуночи блеснула“. На место хат аула, белеющих меж густых древес,—здесь „(По белым хижинам аула)“ мелькает свет луны и просто „белеют сакли“. Целиком заимствованы строки:

И шумно вторится горами
Ночное ржанье табунов.

Захватывается и добавление, сделанное к материалу IV строфы на л. 11: „Умолкнул крик горный орлов“, в котором явное сродство с процитированной строкой о „позднем крике орлов“. Наконец, добавляется новая деталь: „Елени дремлют над водами“, а в самом начале—„Вершины скал озарены“... Во всем этом нетрудно узнать часть строфы, в печатном тексте следующей за черкесской песнью. Видимо, она сперва относилась к другому месту поэмы. К сожалению, почти не представляется возможным уяснить, к какому именно. Л. 28 и прилегающие к нему страницы—наиболее несвязная часть рукописи Б. Тот же вечер описывается и еще однажды после рассказа о военных приготовлениях в ауле (Ак. II. 442, пр.). Здесь текст намечен условно, началом строк, даже отдельными буквами:

Вершины скал озарены,
Померкло небо с...
(И бродят) по белым х...
Мелькает бл дн...
Елен... [1])

Только в рукописи М он найдет окончательное место, при чем снова захватит строку, пропущенную здесь: „Умолкнул“ и т. д. [2]). После этого излишек четырех вступительных строф может считаться использованным.

---

[1]) Прием нередкий у Пушкина. При необходимости внести в текст отрывок, разработанный где-либо в другом месте, намечаются только первые слова или буквы его строк. Такова, например, „Элегия“ на полях рукописи М:

Я пережил мои жел	Безмолв ж...
Я раз	В...
Остались мн одни страда	Ж...
Плоды ду...	И...

[2]) Судить об этом можно лишь предположительно, так как в рукописях М и Ч здесь пропуски, обусловленные вырванными листами. Впрочем, путем некоторых умозаключений, состав пропущенного текста может быть установлен с большей или меньшей точностью.

В Б пропуску М соответствует: 1) конец строфы 156—171 („Ночной аулов разоритель“—„В пустыню темную бежит“)—6 строк; 2) строфа „Однажды слышит русский пленный“—„Умолкли (скачут) меж холмов“—11 строк; 3) строфа „Утих аул—на солнце спят“—„Веселый слушает напев“—10 строк. Здесь они уже очень отделаны. Печатная редакция дает их в той же последовательности, почти в том же виде. Поэтому можно думать, что они есть и в М. Что до строфы, в окончательном тексте стоящей после черкесской песни, то в Ч она уже вполне обработана и примыкает к строкам о затихшем ауле, курящих прадедах (стр. 187—191). В Б эта строфа еще не создалась. Есть только часть ее, предшествующая строфе „Мелькнет ли серна“ и т. д.—в М она в этом месте пропускается. Очень возможно, что именно в М и строится впервые строфа, следующая за черкесскою песнью. Все

[illegible] образом растворяются в тексте поэмы заимство[illegible] из упоминавшегося выше наброска „Я видел Азии безплодные пределы...“ Зарисованный им кавказский пейзаж по типу близок угрюмому кругозору перед глазами только что очнувшегося пленника (Ак. II. 390 и 394 пр.). Их роднит и общая строка текста: „Обвитые венцом летучим облаков“.

Этот пейзаж в Б встречается дважды—до и между ламентаций о судьбе пленника; в М он остановится на первом месте в переработанном виде, причем осколок его: „На светлоснежные громады“ попадет в строфу, которой в Б еще нет:

Светила ночи затмевались;
В дали прозрачной означались
Громады светлоснежных гор: (Ак. II. 248.)

Что до „венца облаков“, то вот—образ в высокой степени „кочевой“. Кроме уже указанных вариантов, он есть в вечернем пейзаже, предшествующем первому появлению черкешенки (повторен дважды—Ак. II. 402 и 403 пр.) и в панораме утренних гор перед взором „пленника безнадежнаго“ (Ак. II. 412 пр.). Тут он и останется; впрочем, в редакции М потеряет свою начальную текстовую оболочку; мы лишь угадываем знакомое в следующих строках:

Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков.
...В венце блистая ледяном
Эльбрус огромный величавый... (Ак. II. 235).

Кажется, все эти картины, так же, как пейзаж „Посвящения“ („Где пасмурный Бешту, пустынник величавый, Аулов и полей

эти догадки о содержании вырванного в М листа подкрепляются следующим небольшим подсчетом: лист (2 страницы) равен, примерно, 42 строкам текста.

Пропущено:	1) конец строфы „Заря на знойный небосклон“	6 стр.	(по Б)
„	2) строфа „Однажды слышит...“	11 „	(по Б)
„	3) „ „Утих аул“...	10 „	(по Б)
„	4) „ после черкесской песни	12 „	(в Ч)
„	пробелы между строками	3	
	Итого . . .	42 строки	

В Ч здесь вырван тоже 1 лист--строки 148—186 II песни („Мне будет гробом эта степь“—„Из трубок дым вився синеет“). В Г и в печати это как раз 42 строки 39 стихов и пробела между строфами, в М здесь недостает строк 156—157 („Унылый пленник с этих пор. Один окрест аула бродит“); очень возможно, что они были прибавлены именно в Ч.

властитель пятиглавый“ и т. д.), могут быть возведены к одному пейзажному образу, о котором Пушкин говорит: „Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор, ледяныя их вершины, которыя издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижными; жалею, что не всходил со мною на острый верх пятихолмного Бешту, Машука, Железной горы, Каменной и Змеиной. Кавказкий край, знойная граница Азии, любопытен во всех (своих) отношениях“ (Брату, 24 сент. 1820. Кишинев). „С вершин заоблачных безснежнаго Бешту видел я только в отдаленьи ледяные главы Казбека и Эльбруса“... „Я поставил моего героя в однообразных равнинах, где сам прожил (я) два месяца—где возвышаются на дальном расстоянии друг от друга, 4 горы, отрасль последняя Кавказа“ (Н. И. Гнедичу. 24 марта 1821. Кишинев).

Так постепенно размещается по тексту поэмы весь первоначальный запас зарисовок Кавказа. Попутно он обрастает добавлениями, в свою очередь переходящими в новые сплетения. Такова, наприм., строфа, предшествующая Черк. песне („Утих аул“ и т. д.). Элементы ее первоначально в Б переплетаются с описанием хмурых гор перед очнувшимся пленником (Ак. 394. II. пр.). Вторично находим ее в двух вариантах в сцене приготовлений к набегу, рядом с тем вечерним пейзажем, о котором говорилось выше. Тот будет отброшен—пейзаж строфы „Утих аул“ останется.

И, наконец последний отзыв этой строфы—в стихах второго издания поэмы: „И в прах летят главы рабов и в радости младенцы плещут“ (в I издании было: „И жены робкие трепещут“). В Б один из вариантов строфы „Утих аул“ кончается так:

Младенцы смуглые нагие
(играют) (нерзб.) (бегают шумят)
(Бросают нерзб. рабов)—(Ак. II. 442 пр.).

Возможно, что именно отсюда идут, появляющиеся в другой связи, процитированные стихи 2-го издания.

Итак, начало „Кавказа“—в романтически эффектном эпизоде с нападающим хищником; следом идут пейзажи; и несколько позже, главным образом, в рукописи М, создаются отрывки характера, так сказать, этнографического, описания „нравов черкесских“.

Рукопись Б дает в этой области черновик стихов 224—251 (Ак. 415—417 пр.)—о простоте черкесского быта, беспечной дерзости, ловкости, о черкесском коне и оружии; затем неконченную строфу о юношеских состязаниях в Баиран (ст. 325 и след., Ак II,

417—418 пр.) и в конце рукописи картину военной тревоги в ауле (Ак. II. 440—442 пр.). В рукоп. М эти части текста дополнены и преобразованы, получая вид, близкий к печатному. Вновь добавлены 2 строфы: о черкесах, пирующих и поющих [1]), и о „жестоких“ игрищах их, при чем первая позже переносится в эпилог поэмы. И, наконец, уже после окончания, в М к ней приписаны: 1) строфа о черкесе, плывущем ночью мимо сторожевых курганов („Иль ухватив рогатый пень“—„С окровавленнаго кургана“), 2) о гостеприимстве черкесов (ст. 309—324), 3) черкесская песнь, 4) эпилог, 5) замечания [2]).

Первому черновику (о черкесе плывущем) предшествует строка „На берег пенистый выносит“ со звездочкой на полях, что указывает место, куда строфа должна быть вставлена. На обороте листа к ней приписан первый стих строфы, которая уже есть в основном тексте М и должна за ней следовать: „Бывало, в светлый Баиран“. При этом сперва пропущено обращение к казаку („О чем ты думаешь, казак“ и т. д.). Оно написано на том же листе ниже. Внедренье его в состав строфы совершится в Ч, так же, как и перенос всей строфы в текст поэмы.

---

[1]) Впрочем, возможно, что в Б эта строфа имелась на вырванных, приблизительно, в этом месте листах.

[2]) На добавочных листах в рукописи М последовательность их такова:

л. 18_2—набросок о гостеприимстве черкесов („Когда с веселою семьей“, соответствующий строкам 309—324 I п.).

л. 19_1, 19_2 и л. 20_1—„Замечания“.

л. 20_2—Отрывок Эпилога, соответствующий заключительной его строфе (47—62 стр.), но дающий иную редакцию.

л. 21_1 21_2—черновик строфы „Иль ухватив рогатый пень—С окровавленнаго кургана“, в оконч. тексте встанет в описании нравов после строки „На берег пенистый выносит“ (277).

л. 22_1—Эпилог. Заглавие, дата („Одесса. 1921 г. 15 мая). Первые строки („Так муза легкой друг мечты“—„Преданья грознаго Кавказа“) затем присоединенье строфы, зачеркнутой в I части, за исключеньем первых 5 строк. Обрывается эпилог на строке 38—(„Ты бурной быстротой потока Губил..“—Ак. II. 474 пр.).

л. 22_2—неразборчивый черновик, возможно, также относящийся к эпилогу „Она садилась у гробницы курган (где) (прах) Бакунина сокрыт“ и т. д. (Ак. II 475 пр.) Дальше вырван лист. На следующем (23) 2 строфы „Примите новую тетрадь—раньше Быть хочет вол, только глуп“, котор. считались приписками к „Кавк. Плен.“, но теперь утвердилось мнение о их принадлежности к „Гаврилиаде“.

л. 23_2—Черновик, соответствующий 2-м строчкам из строфы об утихшем ауле „Они безмолвно юных дев“) На том же листе около 9 строк, очень неразборчивых, повидимому, не принадлежащих к „К. Пл.“, и ниже 2-й набросок о гостеприимстве черкесов.

Последней стоит „Черкесская песнь“ на л. 24_1.

Что до гостеприимства черкесов, то существует два наброска о нем (Ак. II. 456, 457 пр.), при чем неясно, к какому именно месту они первоначально предназначались. Окончательная редакция поэмы помещает соответствующую часть текста следом за строфой „Иль ухватив рогатый пень“ и т. д. Но выше указывалось, что непосредственно за этой строфой выписана строка „Бывало, в светлый Баиран“. Следовательно, вставлять сюда еще одну строфу первоначально не предполагалось. Комментатор Академического издания, выписав из М черновик 2-х стихов строфы, стоящей в окончательном тексте перед Черкесской песнью, говорит: „можно предположить, что данный набросок первоначально относился к другому месту поэмы; он написан на одном листе с наброском о гостеприимстве черкесов“ [1]) ...„Возможно, что и описание пения черкешенок должно было входить в общую картину нравов, которую наблюдал пленник. Если это так, то и самая „Черкесская песня“, которая входит во II часть (ст. 192—209) могла быть сначала предназначаема также для I части, т.-к. ее черновой набросок идет в тетради (М) на листе 24, т.-е. непосредственно за описанием гостеприимства черкесов“ (Ак. II. 465 пр.). Из этой выписки явствует: 1) Тема гостеприимства связывается с Черкесской песнью и предшествующей ей строфой. 2) Все вместе относится к I песне, к месту, занятому в окончательном тексте строфой о гостеприимстве.

Это последнее предположение не может быть верно для М, так как только что было показано, что между строкой 308 I песни („С окровавленного кургана“) и 325-й („Бывало в светлый Баиран“) Пушкин не предполагал вставлять эту строфу.

Зато первая догадка кажется очень веской. В Б, в черновике строфы о вечернем, затихшем ауле (строфа перед Черкесской песнью) вкрапливаются такие строки:

Нещасти люд.. изгнан
Но
В их братской ночи (над) (под бурк) их прадеды
кунаки
(Ак. II. 443 пр.).

Не есть ли это намек на мотив куначества и гостеприимства? М. б. он был здесь, как противовес набегу и военной дерзости. В таком случае не строфа „Утих аул“ и т. д. тяготеет к строфе о гостеприимстве, а эта последняя могла быть предназначаема для 2-й части поэмы, приблизительно к месту о набеге черкесов.

---

[1]) Со 2-м—на л. 23_1

Впрочем, каков бы ни был первоначальный замысел, рукопись Ч уже дает определенные сведения о предназначении рассматриваемой строфы. Правда, текста ее нет в тетради, но там, где она должна стоять, в окончательной редакции, на полях находим значки, отмечающие пропуск, цифру 10—указанье на связанное с этим местом 1-е примечание о гостеприимстве черкесов—и букву а. Боцяновский думает, что строфа о гостеприимстве, подобно черкесской песне (о чем ниже) „была написана на отдельном листке, о чем свидетельствует буква а, соответствующая поставленной ...на вставленной также позднее Черкесской песне букве Б." (Сборник памяти Майкова, 477.)

Черкесская песнь стоит последней в ряду дополнительных набросков М [1]). И как то ничем внешне не связана с поэмой. Ни знаков переноса, ни условных пометок. Куда она будет вставлена, еще неведомо. Комментатор Академического издания высказывает предположение, что она предназначалась для I ч. „описанья нравов". Едва ли тут возможно что-либо утверждать. То, что она написана на обороте листа, на лицевой стороне которого находится отрывок о поющих черкесах, рядом с изображеньем гостеприимства, еще не может служить решающим фактором. Поэт словно был в нерешимости, как использовать „песнь", [illegible] после всей поэмы. Еще и в следующей рукописи [illegible] в самом конце поэмы, после Эпилога и „Замечаний" приложена к поэме. Но здесь она снабжена указующей буквой Ь.

Остается сказать о последних ответвлениях темы „Кавказ" в Эпилоге и „Замечаниях". В рукописи М „Замечания" предшествуют Эпилогу. В сущности, в этой последовательности их и следует рассматривать. „Замечания"—параллель и продолжение стихотворных этнографических заметок о „нравах черкесских",—до конца обнажают скрытый в них чисто-исследовательский интерес.

В Эпилоге „Кавказ" является образом, по преимуществу, стилистическим, так же, как в позднейшей Черкесской песне. Это внеизобразительное отношение к „Кавказу", повидимому, возобладало несколько позже.

Итак, „Замечания". Расположенье их в М менее всего диктовалось текстом поэмы—невозможно уловить соответствия между последовательностью „Замечаний" и расположением тех строк, к которым они могли бы относиться. Видимо, автор за текстом поэмы,

---

[1]) Здесь она имеет некоторое своеобразие: состоит из 4 строф, а не трех, как в окончательной редакции. Также и последовательность строф отличается от печатной, а именно: 1, 3, 2 и 4 (не попавшая в печать, о пастухе, пасущем стадо за рекой).

если и следил, то не строго, а просто набрасывал сводку тех пояснительных сведений, которые он думал к ней придать. Сами примечания еще не пронумерованы. В Ч текст перередактирован и дополнен. Порядок примечаний, видимо, обдумывался поэтом. Сперва, не обозначая цифрами, он располагает их, следуя более или менее за текстом поэмы (1, 2, 3, 4, 6, 5 при переписке было пропущено и потом приписано на полях слева, 10, 11, 12). Только строки о Державине и Жуковском стоят не в ряду других, а первыми. М. б., они еще не связывались с определенным местом поэмы, должны были как бы комментировать всю ее в целом, являлись тем обращеньем к авторитету, которым освящается труд молодого автора. Не совсем понятно, однако, почему стоят в самом конце 7 и 9-е замечания. 9-е (чихирь) могло быть отнесено к строфе о курящих и отдыхающих „прадедах". Там—и в Б и в Ч (в М вырвано)—говорится о чихире, который „в заветный рог струится". Так как строфа о гостеприимстве, содержащая то же слово, была добавлена позже, то возможно, что 9-е примечание первоначально связывалось с другим местом поэмы. Что до 7-го примечания, то в М оно возглавляется стихом „И песни Грузии щастливой", тем самым несомненно связываясь с этой строкой из I части. Между тем, и в М и в Ч оно стоит одним из последних. Почему так—ответить трудно.

Позже, „Замечания" и соответствующие им места текста были пронумерованы в Ч, а в Г уже расположены в порядке нумерации.

Перейдем к Эпилогу. Он создавался по частям. Первичное его ядро—строфа о поющих и пирующих черкесах—была зачеркнута в основном тексте и почти целиком перенесена в Эпилог. Позже создан отрывок, соответствующий заключительным строкам, хотя редактирующий их несколько по-иному [1]). Еще позже появляются вступительные строки „Там муза, легкой друг мечты" и т. д., к которым присоединяется строфа из I части.

---

[1]) Окончательная редакция по М:

Все жертва пламенной войны
Все Рускому мечу подвластно
Кавказа гордые сыны
Сражались гибли вы ужасно
Но не спасла вас ваша кровь
Ни очарованныя брони
Ни горы, ни лихие кони
Ни дикой вольности любовь
Смирились вы—умолкли брани
И там где трепетныя лани
За вами пробежать могли

Перенос требует некоторых изменений редакции [1]). Дальнейшие переделки обусловлены необходимостью на место поющих черкесов поставить „она (Муза) поведает", „я воспою". Благодаря этому меняется точка зрения на вещи. „Они поют ужасный час" (Ак. II 457 пр.) заменяется: „и воспою тот славный час" (Ак. II. 474 пр.). Неуместным становится эпитет „Когда на Тереке родном" (Ак. II. 458 пр."), и поэт пытается его переделывать; „Тебя клянут они герой" (Ак. II. 458 пр.) превращается в „Тебя я воспою, герой" (Ак. II. 256 пр.).

Рукопись Ч расширяет Эпилог целым четверостишием („Любила бранныя станицы —И шум и ржанье табунов"). Впрочем, черновое ядро 2 первых строк уже есть в М, правда, крайне не оформленное; 2 двустишие идет еще из IV вступительной строфы Б.

Рукопись Г отбрасывает заголовок „Эпилог" и решительно изменяет финальную часть. Текст М (см. стр. 16) в Ч сперва был переработан, затем вовсе зачеркнут и ничем не замещен. Г дает здесь текст, попавший в печать.

О возможных причинах этой переработки высказывается В. Ф. Боцяновский (Сб. „Пам. Майкова" 485): „Конец этот (Эпилога) в той форме, как он сложился у Пушкина первоначально, слишком бравурен и, очевидно, не соответствовал действительному настроению поэта"...

Впрочем, и переделанный Эпилог вызвал следующую критику Вяземского: „Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герои Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он,

---

Князья заоблачной державы
— Мы при кликах грозной славы
Знамя наше провили
(Ак. II. 476 пр.).

[1]) Строфа основного текста М:

войн
Они поют (своих) князей
Поют измену поединок
(Набег и грозный) поединок

Эпилог (1-я редакция):

Разскажет мне войну князей
Набег измену поединок

Эпилог (окончательная редакция): „Разскажет повесть дальних стран", это нужно для рифмы к измененой 3-й строке „и (смерть) (гибель) юных Россиян".

как черная зараза,
Губил, ничтожил племена.

От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся. Если бы мы просвещали племена, то было бы что воспеть....“....„Мне досадно на Пушкина: такой восторг—настоящий анахронизм“... (Остаф. Арх. II, 260).

Теперь подведем итоги всему, что было сказано о „большей и лучшей части моей повести“. Она играет более чем служебную роль. Это не просто фон для лирико-драматических переживаний пленника. Это отдельная тематическая ветвь, „истинный hors d'oeuvre“, легко вынимающийся из контекста поэмы. Об этом говорит сам Пушкин, это чувствовали его читатели.

К тому же эта самостоятельная часть поэмы еще и наиболее ранняя ее часть. Заглавие „Кавказ“ предшествует заглавию „Кавказский пленник“. Процесс созидания начинается с художественного оформления ряда кавказских образов—пейзажных и бытовых. К этому первоначальному ядру генетически восходит большая часть позднейших описаний Кавказа в поэме, причем первичный текст не только почти не урезывается, но все более и более расширяется, обрастая добавлениями. Наибольший процент добавлений приходится именно на долю „Кавказа“.

Разрастание темы идет по следующим вехам:

1. Эпизод с черкесом нападающим (хищник таится в кустах, подстерегает путника, бросается на жертву; бешеная скачка через холмы и долы; пленник, влачимый на аркане, глотает мутную волну). Видимо, прежде всего Пушкин „почувствовал“ Кавказ—как романтически-яркую страну приключений. („Тень опасности“).

2. Длинный ряд кавказских пейзажей (всего настойчивей возвращаются два образа: вечер в горах и хмурая панорама горных морщин, замыкаемая „венцом облаков“ над колоссом-Эльбрусом или Бешту). Именно в этой своей части „Кавказ“ всего более может служить фоном для драмы действующих лиц. Это постоянный аккомпанемент, вседневная стихия, обволакивающая, сопровождающая своим присутствием все переживания человека.

3. Нравы черкесские. Чисто эмоциональный подход сменяется познавательным интересом исследователя. На место суб'ективного впечатления—„географический отчет путешественника“.

4. Эпилог и Черкесская песнь. „Кавказ“—средство, а не цель, чисто стилистический завиток, вне какого-либо стремления к изобразительности. (В Эпилоге, кроме того,—иллюстрация

к размышлениям поэта о „государстве российском"). Конечно, и на всем протяжении творческого процесса „Кавказ" интересует поэта прежде всего как стилистически-ценный фактор. Но именно здесь эта тенденция ощущается особенно обнаженно.

Конечно, и остальные перечисленные этапы едва ли могут быть резко разграничены в живом процессе созидания. Но о них вполне уместно говорить, как об основных тенденциях, последовательно преобладавших в той или иной период работы.

3.

Огромное синтетическое впечатление от природы и людей Кавказа. Потребность воплотить его в слове, „что-то сделать" из новых и ярких впечатлений.—Так начинается поэма „Кавказ".

Но для автора ее „Кавказ" был еще итогом и сопровождением „изгнанья" и многих, связанных с ним, жгучих воспоминаний и вот к первой, неопределенно широкой, теме присоединяются эпиграфы о невозвратимой юности, а там—„опыт характера", иллюстрирующего авторские переживания данного периода. Характер, для своего выявления, потребовал „происшествия". Оно же стало мостком к красочной обстановке, естественным предлогом к ее описанию.

Так растет поэма „Кавказский пленник" [1]).

Но если „Кавказ" имел сложную и длинную текстовую историю, то с „Пленником" дело обстоит по-иному.

Там было несколько—не так много—ярких, неискоренимо памятных образов. Поэт настойчиво возвращается к ним, повторяя и комбинируя их во многих сплетениях. Можно думать, у него нет выбора: эти, и только эти, вполне уяснившиеся и художественно-бесспорные детали должны быть использованы.

Здесь—наоборот. Слишком большая свобода выбора. Хаотическое преизобилие частностей, которое едва ли может быть сведено к основным вехам. Характерно, что почти нет повторений, столь существенных для „Кавказа".

Для того, чтобы творческий процесс удовлетворил поэта, ему необходимо исчерпать себя самого в данную минуту. О том, что „Пленник" автобиографичен, говорилось не раз. Правда, „Я не

---

[1]) Сходным образом строится эпилог „Руслана и Людмилы"—первое, что написано поэтом на Кавказе: к началу, возникшему еще в Петербурге, присоединятся строки об изгнании, служащие мостком к пейзажному образу Кавказа.

— Несомненно, к факторам, сопровождавшим созидание „Пленника", следует отнести и литературные влиянья. О наиболее мощном из них—байроновском—см. книгу В. М. Жирмунского.

гожусь в герои романтической драмы" (В. П. Горчакову. 1821—1822. Кишинев). Но все таки это именно—„я". Вместе с тем надо, чтоб мое сегодня стало общим и постоянно значимым: „я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которыя сделались отличительными чертами молодежи XIX века" (то же письмо). И вот поэт хватается за Толстого-Американца (один из эпиграфов предполагалось взять из послания Вяземского к нему) [1]). Не может ли он, живой и резкоочерченный человек, об'ективировать „Пленника", дать ему вполне осязаемое обличье.

Лицо свое, лицо чужое, раздумье над „чертами 19 века" и глубоко интимные признанья—слишком богатый материал, неисчерпаемый выбор подробностей и великая трудность в об'единении.

„Кавказкий пленник"—первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил" (Критические заметки 1830 г.).

„Кавказ" всё более и более развертывается, органически обрастая добавлениями,—образ пленника, всё, что мы знаем о нем из оконченной поэмы, в сущности уже дан в первой рукописи Б. Дальнейшая эволюция сводится ко всяческому сжиманию начального текста.

Отбрасываются первые строки IV вступительной строфы в Б:

Зачем, о юноша нещастной,
Зачем на гибель ты спешишь?
Порывом смелости напрасной
Своей главы не защитишь (Ак. II).

Выпадает строка той же III строфы, где „юноша нещастной" именуется „слабым питомцем нег".

А между тем текстовой излишек 4 вступительных строф почти целиком войдет в состав переработанной поэмы. Быть может, одна поэтическая концепция была вытеснена другой, более поздней. „Юноша нещастной", одновременно безрассудно горячий и

---

[1]) В письме к Вяземскому (14 окт. 1823): ....Кстати об эпиграфах—знаешь ли эпиграф „Кавказскаго Пленника"?

Под бурей рока твердый камень
В волнениях страсти—легкой лист.

Понимаешь, почему не оставил его".—Тут намек на ссору, которая была между Пушкиным и Толстым еще в Петербурге. Отголоски этого столкновения находим в письмах и произведениях южного периода. Повидимому, оно долго волновало поэта. Естественно, что эпиграф, хотя бы и удачный, претил ему.

беспомощно изнеженный, превращается во всё изведавшего, разочарованного, стоически-бесстрастного „Руского". И не даром же в рукоп. Б дважды повторяется позже отброшенный отрывок:

Родился он среди снегов,
Но в нем страстей таился пламень...,
(Ак. II. 392 и 397 пр.),

как бы стремящийся оправдать, осмыслить противоречивую двойственность образа.

В подобных догадках—немалый соблазн. Но надо сознаться, что отброшенные строки III строфы—слишком скудный материал для какого-либо, более или менее доказуемого, предположения.

Сокращается или отбрасывается всё, делающее участь пленника особо „жалостной". Таков подробный рассказ о том, как пленник постепенно приходит в себя, как снова „усталою главой своей" припадает к земле, страдая молча (это особенно подчеркивается), без ропота „в устах сомкнутых", без слез, снова и снова ощущая свое рабство [1]); как он сперва бессильно равнодушен к участию черкешенки, но потом „медленно привстал" (Ак. II, 400 пр.), пьет—„и бледность исчезает" (II, 405 пр.); как с летящими мимо днями „пленника закрылись раны", „младые силы возвратились" (II, 407 пр.) и здоровье, неба дар" (406—407 пр).

Глубоко переработаны излиянья пленника во II ч. поэмы. Черновик Б лишь отдаленно соответствует окончательной редакции 44—97 стихов—и неизмеримо распространеннее ее.

Поэт заставляет своего героя подробно рассказывать о „златых днях" своей юности, о доверчивой жажде счастья и готовности любить: „Безумец, я желал любить".—И о мучительной любви, опустошившей его душу. Между прочим, здесь находим строки, частью вложенные в уста Алеко:

О, милый друг—когда б ты знала,
Когда б ты видела черты
девы красоты
неотразимой красоты—
когда б ты их воображала...

А ниже:

красу души ея небесной...
...о, если б мог я разлюбить...
любви все в жертву я принес—

и несколько раз—„она мне враг"...

---

[1]) Ак. II. 390, 391, 2. 3, 400 пр. (черновик, соотв. ст. 36—49).

И еще: о безвременной старости и о том, что я не в силах „невинность обмануть“ притворной любовью (Ак. изд. II, 427—432 пр.).

Рукопись М почти до неузнаваемости переделывает текст и сводит длинное, лихорадочно-сбивчивое повествование пленника к нескольким необходимым и почти безличным чертам: „след любви нещастной“, „я вижу образ вечно милый...“ и т. п.

Но в той же рукописи отброшенное заменяется значительным дополнением. На полях, против строк „Ты видишь след любви“ и т. д., условно, началом строк, помечены две строфы „Элегии“ („Я пережил мои желанья, Я разлюбил мои мечты“ и т. д.). Зная обыкновение Пушкина при переносе разработанных где-либо в другом месте стихов условно указывать их началом, если даже не первыми буквами строк [1]), с уверенностью можно сказать, что это не первоначальная редакция „Элегии“, а лишь указание на существующий где то в другом месте текст. И действительно, в Румянц. рукописи № 2367, на л. 3 и 3 об. находим „Элегию“ (из поэмы „Кавказ“), помеченную датой: Каменка, 22 февраля 1821 г. (Ак. V, 9 пр.). От 2-х строф М она отличается лишь одним словом: во второй строке „свой“, а не „мой“. Комментатор IV тома Академ. издания считает этот текст первоначальным. Существует еще один автограф „Элегии“ в тетради графа И. И. Капниста, но он, повидимому, более поздний, так как дает вариант второй строфы, совпадающий с изданием 1829 г.

В рукописи № 2367 стоит подзаголовок: Из поэмы Кавказ. Если „Элегия“ написана 22 февр. 1821 г., т.-е. на следующий день после окончания основного текста М, и подзаголовок должен бы указывать на ее связь с поэмой, то почему же „Кавказ“, а не „Кавказский пленник“? К тому же ни одна строка рукописи Б не вошла в „Элегию“.

Если же эта последняя написана до рукописи М, то почему 22-е февраля?

Но, может быть, правильна следующая догадка: кончив переписывать в М основной текст Б, поэт захотел как то использовать тот отброшенный, лирико-психологический материал, о котором говорилось выше. Действительно, в М „Элегия“ написана против строк „Без упоенья, без желаний“ и т. д., за черновиком которых в Б следует пространный рассказ пленника о юности и любви. В сущности, Элегия кристаллизует в себе смысл всего этого монолога, хотя бы и не взяв из него уже оформленного стишного материала. Рукоп. Б дает картину горячих и несвязных излияний. Глубокая личная

---

[1]) См. стр.

взволнованность чувствуется в них. Поэт на многих листах снова и снова подходит всё к той же теме, набрасывая всё новые строки. Но оформить тему до конца не удается; непригодный черновик отбрасывается при переписке. Однако, желание высказаться осталось. Новая попытка—и результат: Элегия. И характерна для творческого процесса вообще эта внезапная легкость воплощенья после прежней трудности; почти неисправленный черновик, с певучей свободой бегущие строки.

Итак, положим: отброшенный лирико-психологический материал рукописи Б послужил толчком к созданию Элегии. Тогда оправдывается подзаголовок: Элегия, действительно, взята из поэмы „Кавказ". Две строфы в рукоп. М. помечены, конечно, после написания Элегии, может быть того же 22 февраля, и именно в той части текста, с которой они связаны генетически.

Однако, Элегия не вошла в состав поэмы. В рукоп. Ч ее уже нет.

Ниже строки „И упоительным мечтам..." в М следует пятистишие [1]), которого не находим в Б. Правда, и Б. продолжает начатое перечисление „В те дни, когда... когда... когда .." (Ак. II, 426 пр.). Но разрабатывает при этом все тот же мотив юности и любовной печали. Когда он был отброшен, Пушкин создал ему композиционный и ритмический эквивалент в виде процитированного пятистишия. Впрочем, и этот отрывок позже был исключен, в печать не попал, а пригодился для „Демона" и „Евг. Онегина".

Прочие добавления, сделанные в М, еще более подчеркивают посуровение облика действующего лица: холодное мужество („но Русский равнодушно зрел—Встречая гибельный свинец"); разочарованность (развит мотив, уже данный—„Но поздно: умер для счастья—Для нежных чувств окаменел); снисходительная опытность в делах любовных („недолго женскую любовь—красавица полюбит вновь").

Рукопись Ч уже ничего не прибавляет к образу пленника, но продолжает процесс сокращений, начатый в М. Зачеркиваются: четверостишие „Родился он среди снегов—Во дни гоненья твердый камень", строфа „Свобода! он одной тебя" и т. д., четверостишие,

---

[1]) В те дни, когда (холмы) дубравы
луга
(Глухих морей и ветров шум)
Морей и (ветров) бури вольный шум
голос
Девичий (взор и) гимны славы
Еще пленяли жадный ум... (Ак. II. 461, примеч.).

следующее за стихами: „Когда, друзьями окруженный, он пенил праздничный бокал“—

Когда роскошных дев веселья
Младыми розами венчал
И жар безумного похмелья
Минутной страсти посвящал

(Ак. II 459 пр.)

П. О. Морозов говорит следующее: „Первый из этих пропусков—четверостишие „Родился он среди снегов“... обусловливался... личным отношением к „американцу“-Толстому, второй пропуск—8 стихов о свободе—сделан был, конечно, по цензурным соображениям; наконец, в заключительных строках I песни... м. б., Пушкину показалось слишком смелым и неуместным упоминание о „девах веселья“... (Изд. Брокг. и Ефр. II, 31).

Что до „Элегии“, то, м. б., при исключении ее Пушкиным руководили чисто эстетические соображения. Она могла бы перегрузить и так длинную речь пленника. Написанная, как лирическое отступление, как грустная песня, она не вносит ничего существенно необходимого для развития сюжета. Самой формой своих строф выбивается из общей массы текста. Оставить ее—значило бы вводить в поэму еще одну „песнь“, кроме „Черкесской“.

С эволюцией образа пленника связано чередование эпиграфов поэмы. В рукописи Б—лирический вздох о невозвратимой юности:

„Gieb meine Jugend mir zurück (Goethe. Faust)“.

„C'est donc fini, comme une histoire, Qu'une grand'mère dans ses vieux ans Vient de chercher dans sa mémoire pour la conter à ses enfants“.

В М—мотив изгнанья (определенней и суровей); на место второго эпиграфа становится цитата из Пиндемонте:

„О счастлив, кто никогда не переступал за границу сладкой земли своего народа; сердце его не привязано к предметам, которые ему нет надежды увидеть снова“ (пер. П. Бартенева в ст. „Пушкин в южной России—Р. Арх. 1138).

В Ч—эпиграфы отброшены. Сжимать, сжимать, оставлять только необходимое и насколько возможно вне-личное. Таково стремление писателя при создании образа пленника. Так образ „остывает“ от патетического лиризма ранних текстов.

Любопытно, что, параллельно с утратой эпиграфов, поэт придает своей поэме цитаты из Державина и Жуковского—в качестве примечаний. Своеобразные эпиграфы-концовки. Только они о „Кавказе“—не о „пленнике“.

4.

Первое появление Черкешенки не сразу оформилось в рукописи Б.

Сперва она

Идет как (нерзб. нерзб.) мор... виденье
В прозрачн светл (нерзб.)
При ясной трепетной луне,

и пленник, который „не спит“ (здесь тоже отличие от позднейшей редакции), с изумлением смотрит на нее (Ак. II, 402 пр).

Ниже: „он—т.-е. пленник—бредет бледный (нерзб.)“. Перед ним величавые ночные горы, и

Сидит черкешенка младая...
Вдали сверкает горный ключ,
(Журча) сбегая с каменной вршн
Оделись пеленою туч
Кавказа спящие вршн.

(Ак. II, 402 и 403 пр).

А на обороте листа:

„Стоит черкешенка младая“, а пленник, опять лежащий, не сводит с нее глаз.

Рукопись М использует первый и третий образ: идет и стоит (остановилась) над пленником. Второй вариант отпадает. Но любопытна эта попытка показать пленника „бредущим“, а черкешенку сидящей—неподвижный силуэт на фоне ночного пейзажа.

Попутно с первым появлением черкешенки описывается в Б и ее внешний облик:

Власы

„(На) (по юным) (персям) и плечам
(и) И черной стелятся нерзб.
(По белым персям) и плечам
Власы по груди молодой

(II, 403 пр).

Второй вариант:

Власы

(Глядит на стан), ее на перси молодые
(И) черной падают волной
Власы на девственную грудь

(Ак. II, 404 пр.).

В. М. Жирмунским („Байрон и Пушкин", Лен., 1924) убедительно показано, как близка здесь „младая дева" традиционным „восточным" красавицам Байрона.

Позже этот отрывок будет перенесен в другое место. Но всё же, надо помнить, что именно отсюда начинается существование черкешенки в поэме.

Подобно любви пленника, и любовь черкешенки рассказана в Б пространнее, чем в печати. Сообщаются внешние приметы любви:

Задумчива, уныла
Сидела в хижине родной
(К) (ни) подруг неприхо)
(Не пела песен кру)
(Младых подруг) (задумчива) она бежала
И на черкесов молодых
(Очей) (печальных) стыдливых глаз не подымала
(Ак. II, 409).

Следующий затем черновик строк 168—169 (о черкешенке—„Впервые девственной душой" и т. д.) отделен от ст. 170—171 (о пленнике—„но русский жизни молодой" и т. д.); их перемежает строфа „Не вдруг увянет наша младость—не прилетаете вы вновь" (176—183), которая здесь относится к черкешенке куда более чем к пленнику. Описание девственной любви непосредственно продолжается, усиливается в лирической мысли о первой любви вообще, юности и радости, в сожалении о ее невозвратимости (Ак. II, 410 пр.).

До сих пор черкешенка почти бесплотна. Возникнув „сладким утешеньем" над пленником безнадежным—всё еще длится веяньем легкой прелестной нежности.

Дальше (сл. 30) этот образ несколько меняется.

Выдвинут мотив страсти:

(Но) ты сгораешь (страда) гор,
(А ты о) (дева) (красоты)
(Сгорала) (пламенем) (пламенем желанья)...

А там—любовная горесть:

Умолкнул он—без слез рыдая,
Сидела дева молодая

И внешнее соответствие печали:

(Все было мрачно) ветер шумной,
Свистя, клубил ея наряд
(Ак. II, 434 пр.).

Еще дважды промелькнет образ черкешенки, уже не явно, легким намеком:

(Рука) с рукой, уныния полны,
Они ко брегу в тишине...

(оконч. текст. Ак. 444 пр.).

И слышен отдаленный стон...

(Ак. 445 пр.).

Вот и всё. Еще нет ни сцены освобождения пленника, ни сцены прощания, ни „струистого круга", об'ясняющего участь „девы гор". Рукопись Б являет черкешенку почти бездейственной (не даром же она „сидит")—как лирический аккомпанимент пленнику („сладкое утешение" и живая страсть) и как статический образ идеальной красоты.

Дальнейшее развитие образа сокращает рассказ о любви черкешенки; отброшен также перечень внешних признаков чувства. Строфа „не вдруг увянет" и т. д. переставляется на новое место—ниже ст. 170—175 (об охладелости пленника); тем самым акцентируется горькое сознание неповторимости первой любви. Данные в Б, два эмоциональных мотива—нежной прелести и огненной страсти—в М определяются и размежевываются. Стих „Но взор умильный говорит"... дополняется так: „Но взор умильный, жар ланит, но голос нежный говорит", а описание жгучей „восточной красоты, странно не идущее к черкешенке-виденью, переносится в сцену освобождения пленника, где облик героини с пилой и кинжалом в руках полон движения. Туда же попадают и строки о мрачном ветре, клубящем покровы.

Вновь создаются сцены последнего посещения черкешенки, освобождения пленника, прощания. Образ „девы" становится драматически-действенным.

Рядом со словами „она исчезла, жизни сладость", на полях, черновой набросок „Я знаю жребий, мне готовый—не то найду кинжал иль яд" (Ак. II, 243—244 пр.).

Видимо, этот отрывок возник, как естественное соответствие кинжалу в руке, клубящимся одеждам, разметанным волосам. Однако, тут он будет зачеркнут и условно, началом строк, помечен рядом со строками „Ты забывала мир земной, Ты говорила: пленник милый" (Ак. II, 249). Еще и теперь эти строки должны были стать выше, чем в окончательной редакции. В рукописи Ч они поставлены в конец строфы перед стихами „Непостижимой тайной силой" и т. д., при чем это заключительное четверостишие признаний

черкешенки условным значком относится к месту после стиха „Свободу, родину забудь“... (Ак. II, 459). Возможно, поэту хотелось оборвать речь „девы“ на эффектной ноте страсти и экзотики. В Г он, однако, вернулся к первой редакции Ч.

Позднейшие письма Пушкина свидетельствуют, что образ черкешенки как бы перерастает рамки поэмы в творческом воображении ее автора. Пленником он не доволен и вспоминает о нем только критически. Но „черкешенка моя мне мила, любовь ее [меня трогает], трогает душу—прелестная быль о Пигмалионе обнимающем холодный мрамор [пленила некогда], нравилась пламенному воображению Руссо [и Шиллера]“... (Н. И. Гнедичу 29 апреля 1822 г., черновое).

Поэту досадно, что „характер главного лица ([лучше сказать единственного лица“])... своей „единственностью“ заслоняет драму „избавительницы“. В этой последней—потенциальная возможность переработки и усложнения всей поэмы. „Легко было бы [за чем не] оживить [было разказа произшествиями кот. сам. соб. изтекали] [естественно] из [самых] предметов. Черкес, пленивший моего Рускаго, мог быть любовником [моей той] моей [черкешенки]—избавительницы. [de là вот вам и сцены ревности и отчаяние прерванных свиданий] [опасности для свиданий и проч. нашего пленника и проч.] мать, отец [и проч.] и брат ее могли бы иметь каждый свою [черты] роль, свой характер—[все] всем этим я пренебрег; во-первых, от [одной] лени, во-вторых потому, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда как обе части м. пл. были уже [написаны] кончены—а с'изнова [писать] начать не имел я духа“... (там же).

Эта выписка предположительно продолжает те линии развития образа, которые наметились в М. Черкешенка—драматически-действенна; она—движущий фактор в развертывании повествования. Вместе с тем она становится все „реальнее“. От бесплотного видения—к страстной полудикарке на фоне семьи, аула, местного быта. Правда, всё это слегка стилизовано, шутливо уложено в шаблонную мелодраматическую схему. Но, как бы то ни было, направление, в котором мог развиваться и уже развивался образ, формулировано четко. В этом суть.

5.

В конечном итоге все те многочисленные и разнообразные преобразования текста, о которых говорилось в связи с пленником, черкешенкой и описаниями Кавказа, могут быть сведены к двум основным типам: расчленение и интеграция.

Яркий пример расчленения—использование трех вступительных строф Б. Сразу был дан сложный комплекс—текстовой сгусток (отрывок на л. 59_2). В нем намечаются отдельные, но пока еще не раз'единяемые, части (3 вступит. строфы). Далее эта группа раздергивается на куски, которые переслаивают новый текст. Аналогичный пример—IV вступит. строфа. Она распадается на две половины: 1) пейзаж, так сказать, в чистом виде и 2) картина мирного аула с черкесами, сидящими вкруг огней. Очень возможно, что их сосуществование ощущалось поэтом, как досадное столкновение двух одинаковых по функции композиционных деталей. Достаточно одного вступления к поэме. Пейзаж отделяется. Элементы его рассеиваются по всем вечерним пейзажам поэмы.

Сходным образом дробится и кочует строфа о поющих черкешенках и играющих младенцах (та, что встанет перед „Черк. песнью"). И еще пример: строфа „Не вдруг увянет наша младость". В Б ее черновик хаотически переплетается с описанием любви черкешенки. В М—это отдельная строфа, общее рассуждение о юной радости и неповторимой любви, которое вполне оторвалось от описания конкретного случая любви черкешенки. Отделившись, оно передвинулось ниже, приближаясь к сходным по смыслу строкам об охладелости пленника.

Образцы интеграции: сосредоточение в одном месте текста, в конце I песни, всех описаний быта горцев. Сцена нападения черкеса, которая прежде всего была отрывком из „дневника путешественника", а потом многократно повторялась, „прилаживалась" в разных местах рукописи, наконец воссоединяется с себе подобными наблюдениями „европейца". Сюда же заносится и строфа „Иль ухватив рогатый пень", и строфа о гостеприимстве, по нашему предположению сперва тяготевшая ко II части поэмы.

Романтическое описание наружности черкешенки, мрачный ветер, клубящий покровы—из разных частей поэмы стягиваются к сцене освобождения, срастаются с образом героини, вооруженной кинжалом и пилой.

Эпилог. Заключительный его („бравурный") отрывок, возникший одним из первых, совершенно естественно и необходимо притягивает сходную с ним тематически строфу „Когда черкесы молодые"... из I части.

Внутреннопротиворечивое расчленить, сходное сблизить—в этом большая жажда порядка, искание строгой структурной четкости.

Что до общей структуры поэмы, то на страницах рукописи Б Пушкин дважды дает план ее. Во-первых, две программы на обор. л. 24 (ак. II, 413 прим.). Написанные раздельно, они являются тем

не менее частями одного целого. Первая возобновляет течение поэмы, прервавшееся на описании утренней цепи гор (ст. 189—200), продолжает его, схематически намечая путь дальнейшей творческой работы:

(Буря Бешту)
(песни)
(игры)
(черкес)
(Дева)
(Воспоминанье)
(пращ) (портр) Нападенье
(война)
(Прощанье) Побег (Ак. II, 413 пр.)

Вторая подытоживает уже сделанное:

Черкс (описка Пушкина)
[Табун]
Бой
Бег
Аул
Нерзб
хата
Дева.

Черкес, бой, бег—это содержание вступительных строф, к этому времени уже частью повторенных в других местах поэмы. Не ясно, почему они внесены в программу. Думал ли поэт сохранить подобное начало поэмы? Или уже колебался, именно поэтому пересматривая структуру создающегося произведения. Как бы то ни было программы говорят о перерыве в работе и о потребности систематизировать материал, обдумать архитектонику произведения.

Первая программа, почти сплошь зачеркнутая, выполняется частично. А на листе 39_3—непосредственно вслед за ночным диалогом написана третья программа:

Аул
Пленник
Дева
Любовь
Бешту
Черкесы
Пири [ы?]

Песни
Воспоминанья
Тайна
Набег
Ночь
Побег. (Ак. II, 439 пр.)

Это отчетливый план поэмы в целом. Он об'единяет первые две программы и уточняет их. Как видно, вступительные строфы окончательно отведены. Они к этому времени успели почти целиком распределиться по поэме.

„Пири" (д. б. пиры?), „песни" (см. „песни" 1-й программы)— вероятно, черновик строфы „Когда черкесы молодые Пируют, сидя на коврах". Текст ее впервые появляется в М, но он мог быть и в Б, на листах, вырванных в этом, приблизительно, месте. „Черкесы" (вероятно, подразумеваются и „игры" 1-й прогр.) стали перед „пирами" и „песнями". Заданье 1-й программы изменилось в процессе ее выполнения.

При всех своих разноречиях и неточностях, программы свидетельствуют о том, что основные вехи повествования и пределы его очень рано определились в сознании поэта. Позднейшие наслоения, передвижения, сжатия в сущности не задевали скелета поэмы. Раннее, обобщенное структурное задание удержалось до самого конца.

Раздел между двумя частями поэмы в печатном тексте отграничивает строфу о непроницаемой замкнутости пленника („Жалел ли он") и т. д. от любовных признаний черкешенки (Ты их узнала, дева гор и т. д."). В программах Б эта грань ничем не указана. Более того, и 1-я и 3-я программы об'единяют—1-я в одном слове (воспоминанья), 3-я—в двух смежных (воспоминанья, тайна)—конец I части. („Быть может в думу погруженный—своей добычею гордились") и речь пленника из II ч.

Видимо, разграничения между двумя песнями еще не было, а если и намечалось оно, то где-то в другом месте. Может быть, несколько выше, до строфы „Быть может, в думу погруженный"... Эта гипотеза отчасти подкрепляется тем, что первые отрывки из будущей второй песни („Как тяжко мертвыми устами, склонясь на грудь ее главой..."[1]) и вечерний пейзаж второго посещения черкешенки) расположены в Б именно перед строфой „быть может"... А следующая

[1]) Этот первый отрывок снабжен на полях цифрой II. Таким образом II часть начинается в Б сразу с 8 стиха. Едва ли разрешимое недоумение.

за ней строфа „ты их узнала, дева гор“ читается в Б так: „но ты вкусила, дева гор...“ (ак. I 421, пр.). Это „но“ как бы перебрасывает нить к предшествующим стихам о бесстрастии пленника, скрепляет обе части текста. Этим образом к диалогу пленника и черкешенки, состоящему из 4 попарно чередующихся монологов, присоединяется еще один двучлен: описание холодного безразличия пленника—и пламенно-выразительный облик черкешенки („твой огненный веселый взор“...).

Итак: возможно, что первая песнь поэмы должна была заканчиваться описанием черкесских нравов, может быть строфой о пирующих и поющих черкесах—той самой, которая позже, перейдя в эпилог, замкнула всю поэму в целом. Впрочем, кажется, Пушкин, не ощущал раздела между 2 частями чем-то органически-необходимым. Он пишет Гнедичу при посылке „Пленника“ для напечатания: „Издайте его в двух песнях или только в одной“... (29 апр. 1822 г. Кишинев). А в рукоп. М деленье сперва ничем не указывается, строфы нумеруются под-ряд римскими цифрами.

Позже—другим почерком и чернилами—между строфой XV и XVI (т.-е. так, как в печати) написано „Песнь II“.

Подведем итоги. Итак: поэма „Кавказский пленник“ сперва именовалась „Кавказом“. Соответственно этому, наиболее ранняя часть текста посвящена образам Кавказа—пейзажным и бытовым. Позже поэт меняет структуру своего произведения; строфы, начинавшие поэму, оказываются лишними и, раздробляясь, перемещаются в другие части текста. Таким путем многие позднейшие описания Кавказа генетически связываются с одним общим ранним текстовым ядром.

Роль этих описаний в поэме особо важна. „Кавказ“ может считаться самостоятельной тематической ветвью, легко выделяемой в составе произведения. Разрастание ее (захватившее наибольший процент добавлений) идет следующими путями: 1) Кавказ—страна приключений (эпизод с нападением черкеса); 2) Кавказ—пейзаж (созерцательно-эмоциональное восприятие его; 3) „нравы черкесские“ (исследовательская заинтересованность этнографией); 4) Кавказ—арена подвигов русских генералов (размышления о русской государственности); 5) чисто-стилистическое, внеизобразительное использование „Кавказа“.

На-ряду с ним—„пленник“. Развитие этого образа несколько иное. Он дается сразу, в первой же рукописи, хаотически-широко и повышенно-лирично. Эволюция сводится ко всяческому урезыванью текста, к поискам художественной сухости и скупости. Облик пленника суровеет и обобщается.

Подвергшийся сокращеньям лирико-психологический материал первой редакции дает толчок к созданию „Элегии“ („Я пережил свои желанья“), позже отделившейся от поэмы.

„Черкешенка“ растет не в пример „пленнику“. Ранняя рукопись Б являет ее почти-что подсобным аксессуаром драмы пленника— пассивным лирическим аккомпаниментом его „мученьям“ и статическим образом идеальной красоты. Но чем дальше, тем более оживает она. Ею движется фабула поэмы. В ней же—потенциальная возможность дальнейшего развертывания произведения. Возможность эта не была использована Пушкиным, но письма его внятно указывают на такое „посмертное“ существование черкешенки за пределами оконченной поэмы.

Что до общей структуры „Кавказского пленника“, то после перелома в замысле, передвинувшего начало поэмы, план ее в основе своей остается нерушимым, тождественным той ранней программе, которую дает рукопись Б.

Необходимо отметить колебания поэта при разграничении основных частей-песен поэмы. Граница эта установилась не сразу и можно думать, сперва проходила выше чем в печати.

В общем работа над черновиками поэмы обнаруживает два основных импульса: расчленять противоречиво-сложное, спаивать сходное. Таков двойственный закон, регулирующий созидание текста.

Даты.

Стихотворные заметки из „отчета путешественника“—„Я видел Азии бесплодные пределы“ (л. 6_1^5 и 6_2 Б, взята 1 строка для Кавказского Пленника) и „(нередко) (он в глуши) таится“ (л. 59_2 Б—целиком вошел в поэму) по всей вероятности являются первыми крупицами текста Кавказского Пленника[1]). Оба отрывка тесно связаны с впечатлениями от путешествия по Кубани. Возможно, они были написаны на обратном пути с кавказских минеральных вод. В таком случае начало „Кавказского Пленника“ должно быть отнесено к 1-й половине августа 1820 г., т. к. Пушкин и Раевские были в Крепости Кавказской 9 августа, а 14 в Тамани[2]). В конце августа (по счету М. О. Гершензона—18, 19 августа; 17—18—у М. А. Цявловского—Пушкин и его совр. Вып. XVII—XVIII. Пушкин со своими спутниками

---

[1]) См. выше главу о „Кавказе“.

[2]) Так показывают Н. Лернер („Труды и дни П-на“, стр. 57) и М. О. Гершензон („Мудрость П-на“, стр. 156 и след.)

перебирается в Гурзуф. К этому времени относится помета на заглавном листе поэмы в тетр. Б: „1820 Юрзуф Августа". Ниже, вслед за черновиком первых 200 стихов I части, находим черновое послание „Дочери Кара Георгия", датированное 5 октября (Ак. II. 340 пр.).

Первый больший отрез текста поэмы (4 вступительные строфы и 200 стихов I песни) заключен между этими двумя датами. По всей вероятности, он и писался в течение августа (последние числа), сентября, начала октября — в Гурзуфе и Кишиневе [1]). К этому периоду относится письмо Пушкина к брату (от 24 сент. 1820 г. из Кишинева) о „тени опасности".

Срединная часть рукописи Б (черновик, соответствующий описанию быта и нравов I песни—стихи 201—251, 325—330, и 2 отрывка II песни—стихи 68—73 и 214—218) прерывается „Черной Шалью" [2]), которая в другом автографе (в альбоме С. Д. Пономаревой, ныне в собр. П. Я. Дашкова (снабжена датой „Кишинев 1820 ноября 14". Кроме того, Липранди в своих записках говорит, что стихотворение это написано в октябре 1820 г. [3]). Следовательно, примыкающую к „Черной Шали" срединную часть рукописи Б можно предположительно отнести к октябрю-ноябрю 1820 г.

Идущий за „Черной Шалью" черновик конца I песни (стихи 363—370) и обрывающаяся на описании набега II-ая песнь перемежаются стихами „Я помню край" (л. 38), и французской заметкой (л. 40), которые, к сожалению, не дают самостоятельных дат. На л. 42_2 уже начинается черновик стихов „Кто видел край", которые по положению в Румянц. тетради № 2365 относятся к 1821 г. Вся эта часть текста поэмы, не связываясь с точными датами, тем не менее, подводит нас к письму от 4 декабря 1820 г., в котором Пушкин сообщает Н. И. Гнедичу из Каменки: „покамест у меня еще поэма готова или почти готова". Повидимому, это сказано о „Кавказском Пленнике" именно в том виде, какой он имеет на л. 9_1—43 рукописи Б. Отрывки из конца поэмы на л. 62_2 и 63_1 (стихи 286—301) и на л. 8_2 (стихи 269—276) писаны, вероятно, несколько поздней.

---

[1]) Пушкин не сопровождал Раевских, поехавших из Крыма в Киевское именье Каменку—см. Ак. Изд. II 359 пр., Гершензон—„Мудр. Пушк.", Лобода—„Пушкин в Каменке", Киевский Университет. Известия, V кн., 1899 г., 87 стр., Лернер—коммент. к 24 сент. 1820 г., „Труды и дни", 59.

[2]) Также надписью „к портрету кн. Вяземского". Но эта последняя вписана в тетрадь гораздо позже Кавказского Пленника (см. „Пушкин и его современники", вып. XVII—XVIII, заметку М. А. Цявловского, стр. 45—47).

[3]) Сведения о датировке „Черной Шали" во II томе Ак. изд., 366 пр.

Рукопись М говорит о работе тщательной, длительной, едва ли надолго прерывавшейся. Вероятно, она начата уже после возвращения Пушкина из Киева назад в Каменку[1]). По свидетельству даты, стоящей в конце II песни (л. 18_1 рукописи), она была закончена 20 февраля 1821 г. в Каменке. Итак, к этому времени текст Б был основательно переработан, дополнен, снабжен „посвященьем". Впрочем, это последнее Лернер относит к маю 1821 г. заодно с эпилогом, при чем ссылается на „Материалы" Анненкова. Но тут дается лишь приблизительное и фактическими данными не подкрепляемое указание: „посвящение поэмы Н. Н. Раевскому и эпилог к ней написаны гораздо позднее (в мае месяце) и уже в Одессе" (Анненков, „Мат." 75). А между тем, эта дата существенно противоречит показаньям рукописи М. Для того, чтобы принять ее, надо бы признать, что, записывая перед 20 февраля поэму, Пушкин отмерил в начале тетради, после заглавного листа, пустые страницы, намереваясь впоследствии (в мае) заполнить их „посвященьем". Или же надо признать неправильной дату „20 февраля", стоящую у конца поэмы. Подобные соображения крайне сложны, шатки и едва ли необходимы. Естественней предположить, что посвящение было написано до беловой редакции I и II песни в М, т.-е. приблизительно в середине февраля. 22 февраля написана „Элегия".

23 марта 1821 г. Пушкин пишет Дельвигу: „что до меня, моя радость, скажу тебе, что кончил я новую поэму—Кавказский Пленник, которую надеюсь скоро Вам прислать..." А 24-го о том же—Гнедичу: „та (т.-е. поэма), которую недавно кончил, окрещена Кавказским Пленником"...

Эпилога в это время еще не было. М. б., уже существовали некоторые из дополнительных к М набросков. Точней определить их дату не удается. Должно быть, они писались в разное время между 20—22 февр. и 15 мая. Приурочение их к весне 1821 года подкрепляется тем, что в этой части тетради, за последним из них—черновой Черкесской песни—следует ряд стихотворений, относящихся к апрелю 1821 г.[2]).

В той же тетради № 2365, на л. 53_1, находится составленный Пушкиным список произведений 1821—1822 г. Там на первом месте под 1821 г. помечены:

---

[1]) В начале 1821 г. Пушкин ездил с Раевскими в Киев (Лерн. „Тр. и дни", коммент. к началу года 1821 г., 63 стр.)

[2]) л. 24_2—„Христос Воскрес, моя Ревекка" (Лернером датируется 12 апр.) л. 26_2—29—„Чаадаеву"—6 апр. 1821 г.

л. 30_1 и 31_1—„Меж тем как генерал Орлов" (меж 5 и 11 апр.) (сведения о датах из комментария к этим стихам в III т.)

Конец Кавказского Пленника
Я пережил (т.-е. Элегия [1])

Крайне трудно датировать рукопись Ч. Возможно, что она близка по времени к рукописи М, т. к. очень тесно связана с ней типом черновой работы. В ней можно усмотреть и еще намек на дату. На 2-м листе, рядом с началом первой песни,—рисунок, изображающий Наполеона в плаще и шляпе. Мы знаем, что в июле месяце 1821 г. в Кишинев пришло известие о смерти Наполеона (см. П. Бартенев „П-н в Южной России", Русск. Архив, 1866 г. № 8—9. 1152). Пушкину, видимо, оно казалось значительным. 18 июля он отметил его в своем дневнике, а далее посвятил Наполеону большое стихотворение. М. б., рисунок в рукописи позволяет сблизить ее с этим же временем.

Неизвестно, о каком тексте—Ч или Г—говорит Пушкин в письме к Н. И. Гречу от 21 сент. 1821 г. из Кишинева, где предлагает купить поэму для печати; позже, в письме кн. Вяземскому от 2 янв. 1822 г. и брату 24 янв. 1822 г.

Во всяком случае, рукопись Г была написана не позже 29 апр. 1822 г., когда Пушкин, решившись, наконец, доверить печатание Гнедичу, послал ему рукопись вместе с письмом.

27 июня 1822 г. Пушкин пишет Гнедичу в ответ на сообщение о требованиях цензуры, соглашается переменить стихи „Небесный пламень упоения", „Долгий поцелуй разлуки" и переделывает строки „Его томительную негу вкусила тут она вполне".

В последних числах августа,—нач. сент. 1822 г. выходит I издание поэмы (Н. Синявский и М. Цявловский „П. в печати", М. 1914). 27 сентября 1822 г., получив печатный экземпляр „Пленника", Пушкин благодарит Гнедича письмом, где, между прочим, одобряет цензурные переделки, за исключением „ей-дней", и указывает опечатки. Приблизительно через год Гнедич поднял вопрос о 2-м издании поэмы, Пушкин сообщает об этом кн. Вяземскому в письме от 19 авг. 1823 г. и просит его взять дело издания на себя.

Готовясь к этому 2-му изданию, перечисляет желательные для него поправки—в письме к П. А. Вяземскому от 14 октября 1823 г. („Вперял он неподвижный взор", „Живи—и пленник оживает", „Пещеры влажная прохлада", „И вдруг на долы дождь и град", „В чужой аул за много злата", „Немного радостных ночей", „На смертном поле мой бивак", „Упоительным мечтам", раздел строки „все

---

[1]) Об этом „Русская Старина", 1884 г., кн. 42, стр. 103. Описание рукописей Пушкина—Якушкина.

понял он“ надвое и два примечания: к строке „под влажной буркой“ и к эпитету „завешанных“ вод.) В этом же письме предполагавшийся и отброшенный эпиграф к поэме из послания Вяземского.

В письме к П. А. Вяземскому в ноябре 1823 г. еще раз предлагает переделать стих „Вперял он неподвижный взор“ на „Вперял он любопытный взор“.

Уже перед самым изданием была сделана еще одна поправка: стих 344—вместо „И жены робкие трепещут“—„И в радости младенцы плещут“ (см. Ак. II. 376 примеч.)

В апреле 1828 г. написано предисловие ко 2-му изданию (Лернер, „Труды и дни“, коммент. к 1828 г., стр. 171), 3—4 мая 1828 г. выходит 2-е издание поэмы.

В апреле 1835 г.—3-е издание (Н. Синявский и М. Цявловский „Пушкин в печати“, М. 1914 г.).[1])

Вера Стефанович.

---

[1]) Приношу благодарность М. А. Цявловскому за внимательный пересмотр моей статьи. В. С.

ИДЕОЛОГИЯ „Горя от ума“.

(Из творческой истории комедии).

I.

1. Возможно художественное произведение, лишонное всякой теоретизации, каких-либо заданий или заключений логических, и все-таки глубоко идейное, содержащее в себе крупную мысль. Настроение, с смелой искренностью выраженное лириком, проницательно наблюденное и правдиво воссозданное в бытовом романе явление жизни, всесторонне изученный и глубоко понятый тип в комедии—все это дает не меньшую идейность, чем продуманные, последовательно и доказательно изложенные рассуждения. Ведь, идеи бывают не только логические, но и образные и эмоциональные. В поэтическом образе Татьяны Лариной больше идейности, ума, чем во многих моральных, психологических, социальных рассуждениях. Поэт, оставаясь художником, может быть не менее мудр, чем философ или ученый. В этом смысле мы говорим о мудрости Пушкина, Лермонтова, Толстого.

Принимая идейность в таком расширительном толковании, мы, конечно, признаем, что „Горе от ума“ есть создание ума сильного, смелого, оригинального. Образы Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова суть крупные мысли, обобщения, оплодотворившие общественное сознание, облегчающие ему и теперь мыслительные операции, как готовые и точные формулы. Но это—образы, то-есть явления художественного, эстетического порядка.

2. Однако, в „Горе от ума“, как и в каждом крупном поэтическом создании, кроме идей образных или эмоциональных, вложены взгляды, суждения, идеи в узком смысле, доступные логическому анализу

и систематизации. Порой они тесно срастаются с тем или иным образом и трудно отделимы от него, но иной раз заметно высвобождаются из-под яркого покрова образности, отвердевают и образуют сеть, наброшенную на весь корпус произведения.

Вот Фамусов расхваливает дядю Максима Петровича:

А дядя! что твой князь, что граф?
Сурьезный взгляд, надменный нрав.
Когда же надо подслужиться,
И он сгибался в перегиб—и т. д.

Ему отвечает Чацкий:

Свежо предание, а верится с трудом.
Как тот и славился, чья чаще гнулась шея;
Как не в войне, а в мире брали лбом,
Стучали об пол не жалея—и т. д.

Каждый говорит горячо и убежденно, и что он говорит, то кровно связано с его индивидуальностью, со всем его душевным складом, стало быть—органически врастает в его эстетический образ.

Однако над идеями, мыслями героев бдит ум автора, его приемлющее или отвергающее суждение, чувствуется авторский суб'ективизм, собственное миросозерцание. Высокое поэтическое мастерство дает возможность счастливо сочетать эту об'ективную психологическую и бытовую правдивость образов и скрытую за ними суб'ективность поэта. Но бывают случаи, когда автор теряет сдержанность и поручает свои собственные идеи высказывать героям, которым они чужды или даже враждебны.

Так, в великолепный по психологической правдивости и характеристичности монолог Фамусова „Вкус, батюшка, отменная манера" вставлены стихи:

Хоть честный человек, хоть нет,
Для нас ровнехонько, про всех готов обед.

Невозможно, чтобы это сказал Фамусов. В его похвальное слово Москве здесь вкраплена сатирическая выходка самого поэта.

Таких вторжений автора немало в „Горе от ума", только порой они менее заметны. Их было бы, вероятно, еще больше, если бы Грибоедов писал в более свободной форме романа, где так легко возможны авторские „лирические отступления", и если бы его не сдерживал огромный артистический такт. Впрочем, и теперь такие вставки шокируют только при дробном анализе отдельных частностей

пьесы. При созерцании ее в целом они не замечаются, не воспринимаются—в силу одной существенной особенности пьесы.

„Горе от ума"—превосходная бытовая картина, она же—изящная любовная комедия, как доказал еще Гончаров; но вместе с тем это сатирическое произведение, где всему художественному материалу дан особый, стремительный уклон. Можно больше сказать: в „Горе от ума" присутствует не только сатирический, обличительный элемент, но и положительный лирический; авторским лиризмом пропитаны не только монологи Чацкого, этого alter ego Грибоедова, но и вся пьеса. Этого лиризма нет в „Ревизоре" при обилии сатирической соли, но он сильно чувствуется в „Онегине"—при полном отсутствии сатиры.

Такая особенность произведения дает однородность, целостность его идейному составу; над разноголосицей идей и мыслей героев поднимается об'единяющее суждение и настроение автора. Это, конечно, облегчает анализ.

3. Но затруднение появляется с другой стороны.

Если даже отказаться от учета той идейности, которая присутствует implicite в самих образах,—к учету принимать только элементы сатирические и лирические, в коих определительнее сказывается миросозерцание автора, то и тогда еще остается место спору о границах изучения. Не все идейные элементы в „Горе от ума" однородны и равноценны. Здесь есть легкие юморески, веселые эпиграммы—плоды щедрого, неистощимого остроумия поэта. Вот Фамусов, при сочувствии автора, заявляет:

Ей сна нет от французских книг,
А мне от русских больно спится.

Вот Репетилов, также по поручению автора, но незаметно для себя, иронизирует над театралами:

засяду, часу не сижу,
И как-то невзначай вдруг каламбур рожу.
Другие у меня мысль эту же подцепят
И вшестером, глядь, водевильчик слепят;
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают.

Вот Чацкий в беглом светском диалоге парирует иронию графини внучки против русских, которые женятся за границей на искусницах модных лавок:

Несчастные! Должны ль упреки несть
От подражательниц модисткам
За то, что смели предпочесть
Оригиналы спискам.

За этим рядом вытягивается линия других сатирических эпизодов—моральных или бытовых:

Кто беден, тот тебе не пара.

Грех не беда, молва нехороша.

Ну, как не порадеть родному человечку.

Как платье, волосы—так и умы коротки.

Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!

У нас ругают везде, а всюду принимают.

Подписано, так с плеч долой.

Вчера был бал, а завтра будет два,
Тот сватался—успел, а тот дал промах.
Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах.

Все эти и многие другие эпизоды, по своей меткости и законченности ставшие пословицами и поговорками, нейтральны, безхарактерны, не складываются в определенную схему. Их, очевидно, следует тоже отобрать, чтобы в остатке оказалось то, что мы назовем идейными мотивами в собственном, узком смысле. Разницу между двумя этими рядами мы почувствуем, если сделаем такое сопоставление.

Фамусов расхваливает московских барышень:

А дочек кто видал, всяк голову повесь...
...И точно, можно ли воспитаннее быть!
Умеют же себя принарядить

Тафтицей, бархатцем и дымкой,
Словечка в простоте не скажут, все с ужимкой—и т. д.

А Чацкий говорит о московских сынках (в ранней редакции):

Вам нравится в сынках отцовское наследство.
И прежде им плелись победные венки.
Людьми считались с малолетства
Патрициев дворянские сынки.
В заслуги ставили им души родовые,
Любили их, ласкали их
И причитались к ним в родные.—

Или вот другое сопоставление. В диалоге с Софьей, перебирая московские типы, Чацкий говорит:

А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут.
Куда ни сунься: тут как тут,
В столовых и гостинных.

И в той же реплике несколькими стихами ниже продолжает:

А тот, чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

В сопоставленных цитатах всё разное: вместо добродушной шутки—сатирический гнев, вместо жанровой картинки—социально-политический мотив,—иной весь тон и вес. Если в одном ряду и есть известная мысль, идея, всё же здесь больше образности, живописи. Зато в другом идея освобождена от живописного покрова, она лирична, эмоциональна и без труда может быть отнесена в ту или другую логическую категорию. Не всегда легко расплетаются эти разнородные нити поэтической ткани—и в этом трудность учета и анализа; но к идейному составу в узком смысле должны быть относимы только эпизоды второго ряда.

Итак, минуя образные идеи, легкие сатиры на нравы, житейский дидактизм, ту, по выражению Гончарова, „живую сатиру—мораль, которою пьеса до сих пор, как неистощимый колодезь, снабжает всякого на каждый обиходный шаг жизни“,—мы будем искать в „Горе от ума“ мотивов философских, политических, социальных.

II.

4. „... Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в сценическом наряде, в которой я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи,—так мне ли роптать".

Так говорит Грибоедов о своем произведении в одном „черновом наброске".

В этом наброске и вокруг него много неясного. Автограф не дошел до нас, текст—отрывочен и заставляет предполагать продолжение, которое, однако, неизвестно. Неизвестно в точности и время написания; можно только угадывать, что набросок относится ко второй половине, к концу 1824 года. Приехав в Петербург из Москвы с рукописью „Горя от ума", Грибоедов с начала июня 1824 года хлопотал о напечатании и постановке на сцене своей пьесы. Об этом моменте, надо думать, говорится в его письме к С. Н. Бегичеву (июнь 1824 г.): „Не могу в эту минуту оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезываю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстанавливаю стертое, т ак что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь до чего нибудь, терпение есть азбука всех прочих наук, посмотрим, что бог даст". Хлопоты продолжались и позже. Около 20 октября того же года Грибоедов писал Гречу: „Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать?—Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости, урезал бы, и тогда весь 3-й акт можно поместить в альманахе." С цензурными из'ятиями третий акт и еще три последних явления первого акта комедии были напечатаны в альманахе „Русская Талия" (цензурное разрешение 15 ноября 1824 г.). Таким образом, если в словах наброска о „принуждении" разуметь цензуру, то время его написания следует отнести к концу 1824 года, когда кончались цензурные хлопоты по „Русской Талии". Но в словах поэта много темного. Он говорит о принуждении, заставившем его „портить сколько можно было" пьесу, однако, неясно, разумеются ли здесь цензурные требования, или же условия сцены, правила драматургические. Темен смысл упоминания о Расине и Шекспире. Грибоедов твердо противополагает „первое начертание" произведения его современному виду, но не поясняет сколько

нибудь внятно, в чем же именно разница. Для нас, привыкших мыслить Г.о.у. как комедию, как драматическое произведение, неожиданно прочесть слова о „сценическом наряде, в который принужден был облечь“ свое творение Грибоедов. Всё, что мы знаем об истории „Горя от ума“, не поможет нам раз'яснить недоговоренного автором. Только один факт как будто согласуется с загадочным заявлением поэта: раннее заглавие комедии было—„Горе уму“. Оно сильнее, значительнее позднейшего и хорошо вяжется с веским заявлением поэта: „первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь“.

Но в чем „первое начертание“ было „великолепнее“?

Можно только догадываться, что Грибоедов хотел, не заботясь о технических требованиях сцены, воспользоваться широкими рамками „сценической поэмы“ или комедии для чтения, чтобы вложить в них материал обобщенного значения. Можно догадываться, что в изначальном „Горе уму“ предполагалось придать сценическому конфликту не местный, бытовой и современный, но более общий, может быть, даже—философский характер. Грибоедов всегда интересовался философскими вопросами. В 1823 году, сблизившись в Москве с „любомудром“ В. Ф. Одоевским, он освежил эти интересы. К тому времени, когда он думал о планах сценической поэмы, ему уже были доступны мистерии Байрона „Манфред“ и „Каин“; в 1824 году Грибоедов перевел пролог „Фауста“, этой философской драматической поэмы Гете. Еще на Кавказе душевное настроение Грибоедова принимало явно пессимический характер; по приезде в Россию оно проявилось многократно, о чем свидетельствуют письма 1824—25 гг. Отголосок пессимизма можно уловить в стих. „Телешовой“ (1824):

Здесь жаждут прелестей иных:
Рабы корыстных польз унылы,
И безрассветны души их.

Итак, психологически вполне вероятно, что Грибоедов задавался планом написать драматическую поэму „высшего значения“.

Выполнил ли действительно Грибоедов этот план?

Вся текстуальная и биографическая традиция подсказывает отрицательный ответ.

5. В набросках 1816 года, о которых вспоминает Бегичев, выводилась, в кругу других образов, жена Фамусова, московская модница; стало быть, произведению уже был дан бытовой уклон. В показаниях

ки. Бебутова о чтении комедии в 1819 году ни словом не упоминается о своеобразной сценической поэме,—значит и тогда читанные автором отрывки были близки к обычному виду, иначе Бебутов сделал бы оговорку. Кюхельбекер, говоря о работах Грибоедова над комедией на Кавказе в 1821—22 годах, также не оговаривается о резких отличиях раннего текста от позднейшего. Зная, что настроения Грибоедова от начала 20-х гг. становились всё мрачнее и в приезд в Москву и Петербург в 1823—24 гг. еще более обострились, осложнившись, быть может, возбуждениями нового философского чтения, мы могли бы предположить, что слова поэта „о первом начертании" относятся не к отдаленным годам первых юношеских планов, а к тому времени, когда, приехав в Россию, он в Москве и в деревне Бегичева—перерабатывал первые два акта „Горя от ума" и создавал два последних. Однако, и это предположение шатко. Заглавие „Горе уму" стояло на Музейном автографе, но этот ранний и своеобразный текст совершенно не подходит к определению „сценической поэмы высшего значения", а ведь, рукопись первого акта, на коей стоит это название, является новой переделкой более ранней редакции. Если на ней осталось то же название—стало быть, к ней был близок прежний текст. И наоборот. Если первоначальный замысел „Горя от ума" был глубже, чем окончательный текст, то вот еще противопоказание: в последнем монологе Чацкого по окончательному тексту оценка фамусовской Москвы и обобщение общественной драмы шире и глубже, чем в раннем музейном тексте (об этом речь ниже).

Музейный автограф уже изложен в четких формах классической высокой комедии и ничем не напоминает „сценической поэмы". Это—яркая бытовая картина и смелая общественная сатира. Подробности обстановки дворянского быта, типы, характеры, вкусы и настроения грибоедовской Москвы, затем обличения недостатков, предрассудков и уродливостей этой жизни занимают слишком много места в пьесе. И хотя „Горе от ума" дает, как всякое истинно художественное произведение, достаточно материала для обобщений, но в самом содержании комедии элементы бытовой и общественный заглушают психологический, а философским темам, мотивам „мировой скорби" и совсем не осталось места. Один из литературных критиков, Ю. И. Айхенвальд, пытался определить отвлеченный смысл „Горя от ума": „пьеса Грибоедова на свое название комедии имеет, конечно, только историко-литературные права, по существу же она—глубокая трагедия, и роковая невзгода, постигшая Чацкого, представляет собою лишь частичный отзвук мировой судьбы идеализма". Однако, на той же странице критик вынужден заявить, что „Чацкий

в своем размышлении, в своем суждении не достигает философской высоты: его мысль летает гораздо ниже, и он, конечно,—критик не бытия, а быта, не мира, а только его отдельного уголка". Действительно, только с большой натяжкой можно связать „Горе от ума" с „мировой судьбой идеализма". Не говоря уже о том, что живописно-бытовой и общественно-сатирический материал слишком массивен в пьесе,—и ее психологический и идейный состав недостаточно глубок и сложен, чтобы дать место комедии в ряду произведений философского значения. Состав душевных движений героев грибоедовской Москвы: Фамусова, Скалозуба, Молчалина несложен, беден, элементарен. Выше и сложнее Софья, но и она не богата душевными движениями [1]). Единственный человек, душу коего автор одарил широкой отзывчивостью, горячим лиризмом—это Чацкий. Все же и его содержание сводится к двум психическим рядам: 1) влюбленный юноша и 2) либеральный энтузиаст.

6. Насколько несложен психический состав „Горя от ума", показало бы одно сопоставление с „Войной и Миром",—стоит только напомнить сложную душевную жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова—современников Чацкого. Не говорю уже о Раскольникове. Конечно, невозможно требовать, чтобы небольшая комедия в стихах вместила в свой текст такую богатую разработку религиозных, этических, психологических проблем, как названные монументальные романы. Однако, дело, конечно, не только в об'еме, и небольшие по размеру драматические поэмы „Фауст" (первая часть), „Манфред", „Каин" вместили огромное идейное содержание. Даже если вовсе отказаться от сравнения „Горя от ума" с этими поэмами мировой скорби и остаться в кругу национальной литературы, то и здесь, в ближайшем соседстве комедии, мы встретим большую идейную насыщенность, чем у Грибоедова. Даже у Пушкина, светлая душевная настроенность коего была далека от мировой скорби, мы встречаем больше, чем у Грибоедова, таких мотивов в лирике и в „Евгении Онегине". Что же касается Лермонтова, то уже в его юношеских драмах и лирике их больше, чем во всем литературном наследии Грибоедова. Сошлюсь еще на Боратынского.

Впрочем, убедительнее всего, быть может, взять пример из среды, наиболее близкой к Чацкому—декабристской. У кн. А. П. Барятинского, одного из ревностных членов Южного Общества, поэта, издавшего книжку своих французских стихотворений в 1824 г., имеется одно стихотворение, не попавшее в сборник и опубликованное

---

[1]) О ней см. мою статью: „Софья Павловна Фамусова. Творческая история образа". „Атеней", историко-литературный временник, кн. 1—2. Л. 1924.

по рукописи Н. П. Павловым-Сильванским в 1907 году в русском переводе (к сожалению, с цензурным пропуском в середине). Вот оно:

„Восседающий на молниях, исполненный гнева, этот бог вдыхает испарения дымящейся повсюду крови.

„Да, у всех народов, во все времена, всегда лилась кровь во имя твое, страшное всем.

„Ты дал им это всеобщее стремление, ты сам пил без конца кровь беспомощной жертвы.

. . . . . .

„Когда темная ночь распространяет свои широкие завесы, читаю я твое величие на челе звезд;

„Но крик птицы, умерщвленной острым когтем, внезапно отталкивает от тебя мое упавшее сердце.

„Вопреки всему величию твоего творения, жестокость инстинкта кошки, отрицая благость твою, отрицает твое существование.

„Разобьем же алтарь, которого он не заслужил. Он благ, но не всемогущ, или всемогущ, но не благ.

„Вникните в природу, вопросите историю, вы поймете тогда, наконец, при виде зла, покрывающего весь мир, что для собственной славы бога, если бы он даже существовал, надо было бы его отвергнуть“.

Богоборческая мысль и пафос приближают это замечательное стихотворение к монологам байроновского „Каина“ и предвосхищают проблему невинного страдания у Достоевского.

Таких мотивов нет у Грибоедова.

7. Он в своей лирике поразительно беден мотивами философского порядка. Если не считать стихотворения „Душа“, принадлежность коего Грибоедову не удостоверена, да переводного „Отрывка из Гете“, мы разве только в цитованном выше стихотворении „Телешовой“ найдем рефлекс таких мотивов,—больше нигде.

Имеются ли они в „Горе от ума“?

Тщательно пересмотрев комедию, следует признать, что в ней таких мотивов тоже нет. С большой натяжкой можно уловить рефлексы их в словах Чацкого:

Ах! Как игру судьбы постичь?
Людей с душой гонительница, бич!—
Молчалины блаженствуют на свете.

И еще:

О! если б кто в людей проник...
Что хуже в них? Душа или язык?

Но и здесь больше эпиграмматической соли, чем глубины обобщения. А более глубокой идейности в комедии и вовсе нет.

И это—не случайно. Изучив весь биографический материал, вникая в душевный строй Грибоедова, сопоставляя его с другими писателями, необходимо сделать вывод, что по своей душевной организации он не был склонен к философствованию (хотя и любил философское чтение). Его душевный строй мог подниматься до высокого напряжения, но не был так богато сложен, как у других, напр., у Достоевского. Его мысль, здоровая, крепкая, порывистая и горячая, быстро схватывала каждый вопрос, остро и глубоко проникала в запутанное положение, резко и смело оценивала явление. Но ни утонченности, ни сложности построения, ни формальной логической последованности, ни широты философского обобщения она не терпела. Выше указано отсутствие отвлеченных мотивов в лирике Грибоедова; то же следует сказать и о его письмах. Их дошло до нас значительное количество и среди них есть такие, которые по уму, горячему настроению, совершенству стиля—можно противопоставить, даже предпочесть пушкинским (таковы, напр., письма к Бегичеву о работах над „Горем от ума", о мрачных настроениях в Крыму,—к В. С. Миклашевичевой, к Паскевичу об А. И. Одоевском, к жене). Но и в них не чувствуется тот особый дар philosophandi, какой прирожден, напр., уму Чаадаева. Ум Грибоедова был афористичен, и тип его мысли прекрасно отражается в его литературном стиле. Афористическим стилем писаны ранние драматические произведения Грибоедова, даже его прозаические статьи, напр., „Загородная поездка" 1826. А „Горе от ума" всё рассыпалось на афоризмы и поговорки.

8. В виду всего этого, трудно проникнуть в смысл заявлений Грибоедова о „первом начертании" „Горя от ума". Слова поэта здесь звучат веско, за ними чувствуется что-то значительное. Однако, сопоставляя все данные, нужно заключить, что Грибоедов говорит в „наброске" о замыслах, а не о их осуществлении. В смелых мечтах поэт мог подниматься до философских проблем, но как только спускался к осуществлению теоретических планов, его своеобразный талант увлекал его к живописному быту, к творчеству типов, к общественной сатире. В процессе творчества образы его фантазии не спиритуализировались, а материализировались, и отяжелевшая от них пьеса приникала ниже и ближе к быту. Из писем мы знаем, что Грибоедов был полон грандиозных литературных планов, что он не дооценивал „Горе от ума", смотрел на эту комедию, как на переходный gradus ad Parnassum. Однако, позднейшие произведения не оправдывают этих повышенных надежд [1]). Поэтому и в отношении

[1]) Отсюда создалась для Грибоедова, около 1825 года, душевная невзгода, приводившая его к мысли о самоубийстве. См. Н. К. Пиксанов. Душевная драма Грибоедова. „Современник" 1912, XI, 223—243.

„чернового наброска“ мы вправе думать, что здесь сказалось авторское преувеличение, весьма, конечно, естественное.

Многозначительное и обязывающее заглавие: „Горе уму“ не пристало и раннему тексту комедии; еще в Музейном автографе оно было изменено. „Горе от ума“—мягче, сдержаннее. Но и это заглавие слишком резко для комедии, где так много бытописи и комизма. Оно остается и для окончательной редакции странным, парадоксальным. И мы только по привычке, усвоенной с детства, не чувствуем необычности этой формулы: „Горе от ума“.

В свете аналогии весь эпизод окажется еще проще и понятнее. Ведь, претензии Гоголя, пред'являвшиеся им ко второму и третьему тому „Мертвых Душ“, были еще огромнее. Даже Пушкин, с таким ясновидением созерцавший свое творчество, заблуждается в осуществимости своих литературных планов. А. И. Тургеневу в письме от 1 декабря 1823 года он сообщал: „Пишу новую поэму: „Евгений Онегин“, где захлебываюсь желчью“. В предисловии к отдельному изданию первой главы (цензурное разрешение 29 декабря 1824) Пушкин говорил: „Да будет нам позволено обратить внимание читателей на достоинства, редкие в сатирическом писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение благопристойности“. Стало быть, роман самим автором задуман и мыслился, как сатирическое произведение. Но позднее, в письме к А. А. Бестужеву от 24 марта 1825 г. Пушкин уже пишет: „Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, сравниваешь ее с моею и требуешь от меня таковой же. Нет, моя душа,—много хочешь. Где у меня сатира? У меня о ней и помину нет в Онегине. Самое слово „сатирический“ не должно бы находиться в предисловии“. Так Пушкин сам отказывался от первоначальных сатирических заданий славного романа. Относительно другого своего высокого создания, „Бориса Годунова“, Пушкин, по свидетельству Анненкова, говорил друзьям, восхищавшимся сценой свидания Самозванца и Марины, что „первоначальная сцена, совершенно оконченная в уме его, была несравненно выше, несравненно превосходнее той, какую он написал“, и это потому, что он во-время не записал своего замысла, а „через две недели многие черты прежней сцены изгладились из памяти его“ (Материалы и пр., 112).

III.

9. Желчь и сатира, которых не оказалось в „Онегине“, обильно представлены в „Горе от ума“. Кроме того, в комедии оказалось то, чего нет в „Войне и Мире“—яркая типизация бытовых явлений. В этом отношении „Горе от ума“ ближе к „Ревизору“, но превосходит

комедию Гоголя общественно-политической значительностью. Отказав пьесе Грибоедова в философском содержании, в мотивах мировой скорби, мы тем определеннее и тверже удостоверим ее насыщенность социально-политической идейностью. В этом отношении в русской поэзии не было и до сих пор нет комедии, столь веской и значительной. И если трудно указать в творческой истории „Горя от ума" момент, к которому можно было бы приурочить показания автора о „начертании высшего значения", то общественно-идейный состав произведения очертился уже в самых ранних редакциях.

Теперь нам трудно и оценить всю свежесть и остроту общественного содержания „Горя от ума". Но сравнение с пьесами александровского времени, с этим обширным репертуаром Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, обнаруживает всю скудость, бессодержательность этих последних сравнительно с „Горем от ума". То же обнаруживает и реальный комментарий к многим высказываниям в комедии, некогда трепетавшим полнотой жизни, а теперь мало говорящим читателю.

Вот Хлестова негодует:

И впрямь с ума сойдешь от этих от одних
От пансионов, школ, лицеев, как бишь их,
Да от ланкарточных взаимных обучений.

Ланкастерское взаимное обучение было злобою дня в двадцатых годах. В 1819 г. в Петербурге было утверждено общество училищ взаимного обучения. В 1821 и 1822 гг. там открыты два таких училища. Одновременно печатались книги и статьи о ланкастерской методе; в 1823 г. одновременно в „Сыне Отечества" и в „Соревнователе просвещения" появились статьи об учащих по взаимному обучению. Ланкастерские школы учреждались в армии для солдат, и в их организации принимали участие видные генералы, Н. Н. Раевский, М. Ф. Орлов; они увлекали многих декабристов; политический процесс „первого декабриста" В. Ф. Раевского связан с его деятельностью в ланкастерских школах. Люди невежественные и косные, крепостнически настроенные, действительно, могли „с ума сходить" от раздражения против этого движения.

Реплику Хлестовой подхватывает княгиня Тугоуховская:

Есть в Петербурге институт
Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и безверьи
Профессоры!

В петербургском Главном Педагогическом Институте в 1818 году С. С. Уваров произнес напугавшую многих либеральную речь, где говорил: „по примеру Европы мы начинаем помышлять о свободных понятиях. Политическая свобода есть последний и прекрасный дар бога“. Профессор Педагогического Института Куницын немедленно откликнулся сочувственно на эту речь статьей в „Сыне Отечества“. А в 1821 году возник знаменитый процесс против профессоров Педагогического Института Галича, Арсеньева, Германа и Раупаха— с злостными обвинениями их в безверии. Процесс этот еще тянулся, когда читатели впервые получили в руки списки „Горя от ума“.

Чацкий напоминает Софье при первой же встрече:

А тот, чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

Ученый Комитет был основан (в составе министерства духовных дел и народного просвещения) недавно, осенью 1817 года; в его компетенцию входило „суждение о книгах всякого рода“; в двадцатых годах Комитет запрещал одну книгу за другой; реплика о нем говорила много тогдашним литераторам.

Монолог Чацкого об „охотниках поподличать“ Фамусов прерывает восклицанием:

Ах, боже мой! Он карбонарий!

Революционное движение карбонариев началось в 1817 году; в 1820—21 они создали революцию в Неаполе, Пьемонте и Папской области; во Франции карбонарии устроили мятеж в 1822 г. в Бельфоре, Сомюре, Ляроше́ли, в 1823—военный заговор. Представители карбонарских вент были и в России; декабристы сносились с швейцарскими карбонариями. В русском обществе об этом постоянно говорили. В консервативных кругах ходили целые легенды. Московский профессор И. М. Снегирев записывает в своем дневнике: „27 мая 1823 г. А. Ф. (Мерзляков) говорил о карбонариях, которым дается по кинжалу с тем, чтобы им поразить назначенную жертву, без чего он не может быть спокоен, и исполнить цели общества, невидимо действующего. На кинжалах начертана клятва и имя жертвы. А. Ф. заметил, что в У. п. (Университетском пансионе) оно распространилось и что там коновод может дорого заплатить за свои затеи“. Еще: „13 октября 1823 г. За всенощной виделся я с Я. Е. (Арсеньевым), который рассказывал мне, что в Вязьме есть

какие-то искатели кладов; их считают за русских карбонариев". Для читателей 1823—1824 годов восклицание Фамусова о карбонарстве Чацкого имело всю остроту злобы дня.

Таких откликов и бутад политических в „Горе от ума" очень много—столько, сколько их не наберется во всей совокупности тогдашних театральных пьес. Между тем они составляли еще не всю и даже не лучшую долю идейности „Горя от ума".

10. В строгих рамках творческой истории нам не придется изучать состав общественно-политической идейности „Горя от ума" во всей полноте—в соотношениях с общим миросозерцанием самого Грибоедова, с движением политических идей и настроений эпохи, с развитием социально-политических мотивов в русской литературе того времени [1]). Мы проследим только эволюцию идейного состава комедии—внутри творческих исканий и достижений, закрепленных в разновременных текстах. Но чтобы отчетливее воссоздать эту эволюцию, следует предварительно систематизировать итоги, достигнутые в конце творческого пути, т.-е. в окончательном тексте.

Однако, и здесь следует отграничиться от смежных заданий.

Состав идей, вложенных Грибоедовым в „Горе от ума", является прекраснейшей долей того круга мыслей и воззрений, каким вообще располагал поэт, но, разумеется, не исчерпывает их. Мы знаем, в самом процессе созидания комедии зарождались и скоро угасали некоторые оригинальные и ценные черты. Конечно, за пределами комедийного текста, в душе автора осталось многое, родственное идейности „Горя от ума", но сюда не включенное. Да и то, что входит в идейный круг комедии, большую цену и вес получает при сопоставлении со всей полнотой взглядов Грибоедова. Таким образом, возможен и необходим биографический метод изучения идейности „Горя от ума". Так, например, заявление Чацкого о старине святой и величавой одежде делаются понятнее, если мы узнаем, что и сам Грибоедов на следствии по делу декабристов письменно заявил, что русское платье „красивее и покойнее фраков и мундиров" и что „оно бы снова нас сблизило с простотою отечественных нравов", сердцу поэта „чрезвычайно любезных". Далее, личные взгляды Грибоедова были тесно связаны с „духом времени", с воззрениями людей его круга. Черты национализма, какие замечаем у Чацкого и у самого Грибоедова, полностью об'яснимы только в сопоста-

---

[1]) Этим вопросам посвящена моя специальная работа: „Грибоедов и декабризм". Раньше мне приходилось их касаться в статьях: 1) Грибоедов и А. А. Бестужев. Известия II Отделения Академии Наук 1906, кн. 4; 2) Поэт и ссыльные декабристы. „Русские Ведомости" 1911, № 263; 3) Грибоедов и декабристы. Известия Самарского Общества Народных университетов 1910, № 12.

влениях с националистическим движением в александровское время и ближе всего—в декабристской среде. Таким образом, к анализу пьесы может быть применим еще метод социально-политический или исторический в широком смысле. Если художественный тип „Горя от ума“ сложился в литературной школе, в поэтической традиции, то идейный состав пьесы воспитан в среде социально-исторической. Однако, та и другая изучаются главнейше методом аналогическим и ретроспективным. Поэтому, отказавшись от применения такого метода в изучении стиля и образов „Горя от ума“, нам придется отказаться от него и в анализе идейности [1]). И здесь, как всюду при изучении текстовой и творческой истории „Горя от ума“, мы ограничимся только исследованием замыслов и процесса их воплощения в текстах комедии. Но и при таком ограниченном задании нам, конечно, не избежать справок биографических и исторических.

11. Начнем с традиционного сюжета русской обличительной литературы—крепостного права. Со школьной скамьи мы привычно связываем „Горе от ума“ с обличением крепостничества. Но, в сущности, в комедии говорится о нем немного. Иногда ссылаются, как на примету крепостной неволи, на реплику Лизы:

Ах, от господ подалей,
У них беды себе на всякий час готовь,
Минуй нас пуще всех печалей
И барский гнев, и барская любовь.

Конечно, такая фраза (кроме ее фальшивой литературной формы) возможна в устах русской крепостной девушки, но она столь же естественна и для французской комедийной субретки. Ближе к жизни, когда Фамусов, видя ночью Софью, Чацкого и Лизу, винит горничную в том, что она на Кузнецком мосту „выучилась любовников сводить“, и кричит ей:

Постой же, я тебя исправлю:
Изволь-ка в избу, марш, за птицами ходить.

И тут же, обращаясь к швейцару Фильке, сулит:

В работу вас! на поселенье вас!

---

[1]) Об установке методологических приемов изучения творческой истории поэтических произведений см. в моей статье: „Новый путь литературной науки“. „Искусство“ 1923, I. О значении творческой истории для социологического литературоведения я говорю в статье: „Среда—поэт—произведение“ (в рукописи).

Впрочем, и эти посулы, которые так легко осуществлялись в жизни, здесь еще можно счесть просто за характеристические проявления раздражительного темперамента Фамусова, который „брюзглив, неугомонен, скор“. Прямо же к крепостному праву относятся только две реплики Чацкого в монологе „А судьи кто“: против Нестора негодяев знатных, который „выменил борзые три собаки“ на „толпу слуг“, которые „в часы вина и драки и жизнь и честь его не раз спасали“, и—против барина-театрала,

который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей—

и у которого за долги эти подневольные

Амуры и зефиры все
Распроданы по одиночке.

Других протестов против крепостного права в „Горе от ума“ нет. И в самой компоновке комедии, в составе действующих лиц крепостное право не нашло себе места. В этом отношении „Недоросль“ и особенно образ Еремеевны, гениально намеченный Фонвизиным, богаче и сильнее „Горя от ума“.

В приведенных только-что репликах Чацкого, в связи с крепостным правом, затронута русская знать: Нестор негодяев знатных и барин-театрал, настолько богатый, что „заставил всю Москву дивиться“ роскоши своего крепостного балета. Через всю пьесу Грибоедов проводит свое негодование против высшего барства, особенно „вельмож в случае“; в этом отношении он совпадает в оценках с Рылеевым, Пушкиным, Лермонтовым (к ним, пожалуй, следует присоединить и Л. Н. Толстого). Во втором акте Грибоедов влагает в уста Фамусова лукавые слова о „похвальном житье“ московского туза, Кузьмы Петровича:

Покойный был почтенный камергер,
С ключом, и сыну ключ умел доставить.
Богат и на богатой был женат,
Переженил детей, внучат,
Скончался, все о нем прискорбно поминают...

Еще опаснее похвала Фамусова другому тузу (если это только не тот же Кузьма Петрович), покойнику-дяде Максиму Петровичу, надменному екатерининскому вельможе в случае, который

На золоте едал, сто человек к услугам,
Весь в орденах, езжал-то вечно цугом,
Век при дворе...
Когда же надо подслужиться,
И он сгибался в перегиб...

Эти похвалы вызывают тотчас же отповедь Чацкого против „пылкого раболепства“ вельможных „охотников поподличать“. Позже, в том же монологе „А судьи кто“, Чацкий, в ответ на похвалы Фамусова „столбовым“ старичкам, обличает их „непримиримую вражду к свободной жизни“ и застарелые взгляды „времен Очаковских“ и суровым обличением клеймит, на ряду с Нестором негодяев знатных и барином-балетоманом, тех „отцов отечества“, которые, „грабительством богаты“,

Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и в мотовстве.

По тесной связи бытовой и социальной, на ряду с обличением вельможества, Грибоедов посылает свои сарказмы и придворной жизни.

Подвиги Максима Петровича совершались и благосконно принимались при дворе—

да при каком дворе?
Тогда не то, что ныне,
При матушке служил Екатерине.

Чацкий придворным нравам дает такую характеристику:

Свежо предание, а верится с трудом,
Как тот и славился, чья чаще гнулась шея,
Как не в войне, а в мире брали лбом,
Стучали об пол не жалея!
Кому нужда—тем спесь, лежи они в пыли,
А тем, кто выше, лесть как кружево плели.
Прямой был век покорности и страха...

Правда, он, как и Фамусов, говорит о прошлом, о временах Екатерины, противопоставляет „век нынешний и век минувший“, оговаривается: „свежо предание, а верится с трудом“ и готов противопоставить государей их льстецам:

Нынче смех страшит, и держит страх в узде,
Не даром жалуют их скупо государи.

В раннем тексте Чацкий говорит, как увидим, резче, но и в окончательном тексте его слова звучат очень смело, и оговорки мало смягчают оценку. А несколько позже Чацкий, в об'яснении с Софьей, говорит еще ближе к современности:

Есть на земле такие превращенья
Правлений, климатов и нравов и умов.
Есть люди важные, слыли за дураков:
Иной по армии, иной плохим поэтом,
Иной... Боюсь назвать, но признаны всем светом.
Особенно в последние года,
Что стали умны хоть куда.

Из других мотивов сатиры в „Горе от ума" довольно обильно представлено обличение чиновничестве, бюрократии. Добродушно рисует Грибоедов нелюбовь Фамусова к деловым бумагам:

А у меня что дело, что не дело,
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.

Но уже в другом тоне отвечает на совет Фамусова: „главное, поди-ка послужи" Чацкий:

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Опять добродушно звучат слова о непотизме, вложенные в уста Фамусова:

Нет! я перед родней, где встретится, ползком...
...При мне служащие чужие очень редки...
...Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку,
Ну как не порадеть родному человечку...

Зато резок отзыв об образцовом крупном чиновнике, Фоме Фомиче, в диалоге Чацкого с Молчалиным:

При трех министрах был начальник отделенья,
Переведен сюда... Чацкий. Хорош,
Пустейший человек, из самых бестолковых...
... Я глупостей не чтец, а пуще образцовых.

В том же резком тоне разработана сатира на службу-прислуживанье в двух эпизодах с Молчалиным. В диалоге с Чацким

Молчалин излагает свою чиновничью философию о том, как, при умеренности и аккуратности, хорошо „в Москве служить, и награжденья брать, и весело пожить“, как в небольших чинах „не должно сметь свое суждение иметь“, как следует ездить за покровительством в Татьяне Юрьевне, и проч. А в диалоге с Лизой в четвертом акте он же дополняет эту философию еще теорией универсального угождения всем людям без из'ятья, хозяину дома, начальнику, слуге, швейцару, дворнику, собаке дворника. Подслушавший эту исповедь Чацкий возмущается нравственной низостью Молчалина; лично он вообще относится к нему пренебрежительно и свысока. Но когда спокойно вдумывается в общественное значение Молчалиных, то приходит к общему выводу:

...Он дойдет до степеней известных,
Ведь, нынче любят бессловесных.

Создание типа-символа Молчалина было значительным приобретением для русской общественной мысли. Не менее, если не более значительно создание типа Скалозуба: скалозубовщина и молчалинство, как социально-бытовые формулы, покрыли собою обширные круги явлений. И там, и здесь Грибоедов проявил большую силу публицистического обобщения. Маленького чиновника, секретаря Фамусова, живо обрисованного индивидуальными чертами, автор, путем градации, возвел в символ значительной социально-политической группы, связав—без натяжки, но крепко—молчалинство с фамусовщиной. Тот же прием градации применен к Скалозубу. Красочный индивидуальный портрет недалекого, грубого армейского полковника, путем обобщения, становится широким символом. В беседе с Фамусовым Скалозуб излагает философию военного карьеризма, симметричную философии Молчалина:

Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы,
О них как истинный философ я сужу,
Мне только бы досталось в генералы—и проч.

В разговоре с Чацким, после горячего его монолога, Скалозуб, в реплике о гвардейских и армейских офицерах, раскрывает всю ограниченность своего социально-группового кругозора. В монологе Чацкого „А судьи кто“ зло высмеяно всеобщее увлечение в дворянском обществе военным мундиром и с возмущением указано, что строгие ценители и судьи, дожившие до седин, отрицая и пресекая в молодежи любовь к наукам и искусствам, понимают и

поощряют только одну страсть—к мундиру; дается и злое об'яснение этой страсти:

Мундир! один мундир! Он в прежнем их быту
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,
Их слабодушие, рассудка нищету.

Колкое замечание о людях типа Скалозуба Чацкий вставляет в свою речь к Софье:

Есть люди важные, слыли за дураков:
Иной по армии, иной плохим поэтом...

Но самое значительное, что сказано о скалозубовщине в „Горе от ума", что возводит ее к политическому значению, это заявление Скалозуба Репетилову:

...Ученостью меня не обморочишь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам.
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

Тот же Скалозуб вводится автором в тесную связь с общим политическим настроением Фамусовского общества, когда на балу обсуждается вопрос о просвещении. Еще при первой встрече с Софьей Чацкий вспоминает об одной характерной фигуре в московском обществе:

А тот чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился
И с криком требовал присяг,
Чтоб грамоте никто не знал и не учился.

На балу у Фамусова оказываются у этого врага книг верные союзники. Здесь, в беседе Фамусова, Хлестовой, княгини Тугоуховской, Скалозуба и Загорецкого градом сыплются обвинения против просвещения: „ученье—вот чума", „с ума сойдешь от пансионов, школ, лицеев", в Педагогическом институте „упражняются профессоры в безверьи". Загорецкий с кротостью высказывается о цензуре:

Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами,
Был цензором назначен я,
На басни бы налег; ох! басни смерть моя!

Насмешки вечные над львами! над орлами!
Кто что ни говори:
Хотя животные, а все-таки цари.

Скалозуб сообщает:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий,
Там будут лишь учить по-нашему: раз, два,
А книги сохранять так: для больших оказий.

Но Фамусову этого мало:

Сергей Сергеич, нет! уж коли зло пресечь:
Забрать все книги бы да сжечь.

Рядом с враждой к просвещению Грибоедов вырисовывает вражду к новым людям и идеям и борьбу против них. Монолог Чацкого: „И точно, начал свет глупеть“ Фамусов прерывает негодующими возгласами: карбонарий, опасный человек, вольность хочет проповедать, властей не признает, под суд, бунт, содом; он советует Чацкому: „завиральные идеи эти брось“. Чацкий о таких нападках властных москвичей говорит: „к свободной жизни их вражда непримирима“. Если молодежь обнаруживает склонность к наукам, искусствам,—

Они тотчас: разбой! пожар!
И прослывешь у них мечтателем! опасным!

Чацкий при этом мог намекать на Фамусова, который только что осыпал его подобными обвинениями. Но по всему тону и смыслу монолога Чацкий в свою речь вкладывает более обширные и более ранние наблюдения, возводя личные суждения Фамусова к общему мнению широкой общественной группы. Поведение гостей в третьем и четвертом актах оправдывает такое обобщение. Глухая графиня-бабушка, еще не разобрав толком, что случилось с Чацким, выкрикивает: „Что? к фармазонам в клоб? Пошел он в басурманы?“; „тесак ему, да ранец, в солдаты! Шутка ли! переменил закон!“; „ах! окаянный вольтерьянец!“ А княгиня Тугоуховская, не промолвившая с Чацким ни слова, заявляет: „с ним говорить опасно, давно бы запереть пора. Он просто якобинец, ваш Чацкий“... В этих репликах прекрасно оттеняется готовая, уже созревшая вражда двух поколений, или, вернее, двух общественных групп.

Заявление Фамусова, в доме которого вырос Чацкий как родной, завершает эту непримиримость:

Давно дивлюсь я, как его никто не свяжет.
Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись ка кто кольцом
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом!

Сами новые люди, если забыть, конечно, яркую фигуру Чацкого, в живописном и идейном составе комедии остались недорисованными. Про Чацкого Софья сообщает: „в друзьях особенно счастлив", и сам он говорит: „пускай из нас один, из молодых людей". Однако, в самой пьесе среди нескольких десятков гостей Фамусова Чацкий нашел только одного приятеля—Горичева, да и тот остался в стороне от сценической и идейной борьбы. Вскользь, в наивной реплике княгини Тугоуховской, упоминается князь Федор, химик и ботаник, который учился в Педагогическом институте и вышел—„хоть сейчас в аптеку". С порицанием Скалозуб говорит о своем двоюродном брате:

Но крепко набрался каких-то новых правил,
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Сам Чацкий об интересах и стремлениях новых людей говорит:

Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется: враг исканий,
Не требуя не мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным—
Они тотчас:—разбой! пожар!
И прослывешь у них мечтателем! опасным!

Однако, эти черты расплывчаты и недостаточно рисуют облик нового поколения. Один из критиков, Н. А. Котляревский, и самого Чацкого упрекал в том, что у него нет „никаких установившихся взглядов ни на один серьезный вопрос жизни". Это, разумеется, большое, несправедливое преувеличение. Оно в значительной доле вызвано особой формой, в какой излагаются „взгляды на серьезные вопросы" в „Горе от ума". Сам Н. А. Котляревский называет комедию „сатирой в монологах и диалогах", стало быть, в ней

жизнь и идеи воспроизводятся в негативном виде. Без труда, однако, можно восстановить по этим воспроизведениям и позитивную идейность пьесы.

Смелое применение негативного изображения встречаем в „Горе от ума“ в эпизоде с Репетиловым. Здесь под сатирический обстрел попадают уже не консерваторы и реакционеры, но либералы, даже радикалы,—правда, особого рода. В своем знаменитом диалоге с Чацким Репетилов повествует о секретнейшем союзе и тайных собраньях по четвергам—в московском Английском клубе, передает разговоры там о камерах—палатах депутатов, о суде присяжных, о Байроне и других матерьях важных, о затеянном „государственном деле“, которое еще не созрело, и наконец, о том, что „радикальные потребны лекарства“. Сквозь эту сатиру на клубный радикализм проступают черты подлинного политического движения александровского времени. В связи с разглагольствованиями Репетилова Грибоедов воссоздает еще одну, тоже подлинную черту политических условий того времени. В тот момент, когда Репетилов шумит, что радикальные потребны лекарства, к нему прислушивается Загорецкий и говорит:

Извольте продолжать, вам искренно признаюсь,
Такой же я, как вы, ужасный либерал!..
И от того, что прям и смело об'ясняюсь,
Куда как много потерял!..

Эта встреча мимолетна и не получила в комедии разработки, но ее смысл освещается аттестацией, данной Загорецкому Горичевым: „при нем остерегись, переносить горазд“. Роль Загорецких в политической жизни времен Грибоедова хорошо известна из документальной истории; она возмущала поэта, когда, вернувшись в Петербург в 1824 г. с Востока, он наблюдал общественную жизнь; в свой „отрывок из Гете“ (конец 1824) он вставил два стиха, отсутствующие в немецком подлиннике:

Здесь озираются во мраке подлецы,
Чтоб слово подстеречь и погубить доносом.

В заключение соберем черты национализма, рассыпанные в окончательном тексте комедии. Здесь автор, больше чем по другим вопросам, высказывается позитивно. Здесь же мы отчетливо наблюдаем смены в тоне и в напряжении сатиры, о чем говорилось выше. Любопытно, что в национальном вопросе нередко совпадают оба антагониста—Фамусов и Чацкий, и сам автор охотно

поручает Фамусову националистические выходки, выдерживая их в добродушном, шутливом тоне, тогда как Чацкому поручены полновесные сатирические обличения. Комически жалуется Фамусов на результаты чтенья Софьей французских книг:

А всё Кузнецкий Мост, и вечные французы,
Откуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

Впрочем, тот же Кузнецкий Мост и французские модные лавки Фамусов вспоминает уже в ином, возмущенном тоне, браня Лизу:

Ты, быстроглазая, всё от твоих проказ!
Вот он, Кузнецкий Мост, наряды и обновы,
Там выучилась ты любовников сводить!

Именно такова была часто роль модных лавок на Кузнецком Мосту в те времена. Фамусов же вскользь бранит учителей-иностранцев:

Дались нам эти языки!
Берем же побродяг и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему:
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам!

Близко к словам Фамусова говорит и Чацкий об иностранцах учителях „числом поболее, ценою подешевле“ и „менторе“ гувернере-немце, о Гильоме — „французе, подбитом ветерком“. Тут же он вскользь, и в шуточном еще тоне, спрашивает:

Здесь нынче тон каков?
На с'ездах на больших, по праздникам приходским
Господствует еще смешение языков
Французского с нижегородским?

Злее упоминание об иностранцах в монологе Фамусова:

— Да это ли одно? возьмите вы хлеб-соль:
Кто хочет к нам пожаловать — изволь,
Дверь отперта для званых и незваных,
Особенно из иностранных.
Хоть честный человек, хоть нет,
У нас равнехонько про всех готов обед.

И опять Чацкий подхватывает этот мотив, говоря о богачах-грабителях, которые

Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты-иностранцы
Прошедшего житья подлейшие черты.

Командующая роль немцев в тогдашней высшей бюрократии, заставлявшая Ермолова иронически просить, чтобы его произвели в немцы, затронута в наивных признаниях Репетилова о том, как он пробовал „в чины лезть“ при посредстве барона фон-Клотц, который „в министры метил“. Но наиболее сильно национальное увлечение сказалось, конечно, в монологе Чацкого „Французик из Бордо“. Здесь не только осмеяна „жалкая тошнота по стороне чужой“, но и противопоставлены чужому национальные „нравы и и язык, и старина святая“, со скорбью указано раз'единение высшего класса с „умным, бодрым нашим народом“, а также тяжкое положение тех,

Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых,
В чьей, по несчастью, голове
Пять-шесть найдется мыслей здравых.

Позитивная идейность, о которой говорилось выше, в этом монологе сказалась наиболее отчетливо. Здесь же ярко проявился и авторский лиризм, об'единяющий всю пьесу в стройное эмоционально-идейное целое.

IV.

12. Таков идейный остов „Горя от ума“, как он определился в окончательном тексте.

Здесь нет сложных или глубоких проблем философских, религиозных, моральных, психологических. Вся идейность пьесы однородна и вращается в одном круге — общественно-политическом. Зато в этом круге материал очень богат и дает произведению такую содержательность, какой не имеет ни одна русская комедия. Материал вместе с тем достаточно разнообразен и легко расчленяется.

В „Горе от ума“ заявлены смелые мысли и суждения о крепостном праве, о русском барстве, о екатерининских вельможах и придворных нравах, о бюрократии и молчалинстве, о скалозубовщине, о реакционной политике и поверхностном радикализме, о национальных

задачах и внешнем западничестве, о новых людях и идеях и вражде к ним косного общества. Иное здесь изображено сатирически-отрицательно, но кое-чему дана и положительная, сочувственная оценка. Многое из идейного состава „Горя от ума“ было настолько правдиво, смело, ярко, метко, глубоко, что быстро было воспринято общественной мыслью в ее постоянный оборот. Порою даже и не подозревают, что то или другое изречение, приводимое в обиходе как лучшая формула известной мысли, взято из „Горя от ума“. Это обстоятельство красноречиво говорит в пользу идейного богатства и влияния пьесы; но оно опасно в том отношении, что лишает нас свежести, чуткой восприимчивости при новом изучении пьесы. Знакомое ее содержание кажется чем-то неизменным, раз-навсегда данным.

Между тем, идейное содержание „Горя от ума“, конечно, имело свою историю.

Оно добывалось автором борьбой и опытом ума и сердца; сюда щедро вложены богатые итоги длительной душевной работы. Какую эволюцию испытала очерченная выше идейность в разновременных текстах пьесы? Можно ли по ним проследить всю историю этой идейности в сознании поэта?

Ответ даст анализ разновременных редакций „Горя от ума“[1]).

---

[1]) Самый ранний из дошедших до нас текстов „Горя от ума“ это автограф, писанный Грибоедовым на Востоке в 1822 г., потом в деревне и Москве в 1823—1824 году, потом подаренный приятелю его, С. Н. Бегичеву, и ныне хранящийся в Историческом музее в Москве (Музейный автограф). Внутри этой рукописи различимы два текста: первоначальный и окончательный. В Музейном автографе еще не было сцены заигрывания Молчалина с Лизой в конце IV акта. Этот эпизод создан Грибоедовым на переезде из Москвы в Петербург, в мае 1824 года, и является самым крупным отличием позднейшего текста от раннего. Затем к этой новой сцене автор присоединил в Петербурге многие иные переработки. Приятель Грибоедова, А. А. Жандр распорядился переписать в своей канцелярии новую черновую „Горя от ума“ и таким образом получился второй важный текст комедии 1824 года (Жандровская рукопись). Черновой автограф, с которого списана эта рукопись, до нас не дошел, но его особенности устанавливаются по жандровской рукописи, так что можно воссоздать особую редакцию „Горя от ума“ (посредствующий текст). В самой Жандровской рукописи Грибоедов сделал много переработок, так что и здесь мы различаем текст первоначальный и окончательный. В альманахе „Русская Талия“ на 1825 год Грибоедов напечатал отрывок первого действия и весь третий акт (первопечатный текст). Наконец, в 1828 году, уезжая из Петербурга на Восток, Грибоедов оставил Булгарину список „Горя от ума“ сделанный писарской рукой, но пересмотренный самим поэтом (Булгаринский список). Окончательный текст Жандровской рукописи и Булгаринского списка почти буквально совпадают и оба вместе дают дефинитивный, окончательный в собственном смысле, текст „Горя от ума“.

Крепостное право охарактеризовано во всех текстах одинаково; отметить можно было бы только стилистические варианты. Напр., реплика о крепостном балете в Муз. II 359—60 изложена так:

На крепостной балет согнал толпы детей.
От матерей, отцов отторженных и сирых!!

Угроза Фамусова Лизе в ночной сцене последнего акта в М IV 413—14 звучала несколько иначе:

Да я тебя заставлю:
Цыплят кормить, коров доить.

Но идейно такие разночтения совершенно незначительны. Ощутимо, что в этом круге мысль Грибоедова не колебалась и не искала; всё было ясно сразу.

Заметнее разница в репликах о знати и придворной жизни. Вместо бледных слов окончательного текста: „Нет, нынче свет уж не таков" в монологе Чацкого в М II 123 стояло:

Нет, нынче дурно для Дворов.

В другом монологе Чацкого, в М II 352—4, резче сказано о знатном барине:

Тот Нестор негодяев старых
Туда же в самых в знатных барах
И повелитель многих слуг.

К этой же группе присоединю еще одно разночтение. В последнем монологе Чацкого, в обращении его к Фамусову, по окончательному тексту, говорилось:

Желаю вам дремать в неведеньи щастливом...

В Муз. автографе было значительнее:

В дворянской спеси вам желаю быть щастливым...

В оценках политических есть вариант в реплике Репетилова: в М IV 220—21 читаем:

Лохмотьев Алексей чудесно говорит,
Что за правительство путем бы взяться надо

(в оконч. тексте: что радикальные потребны тут лекарства). Ближайшая реплика Загорецкого изложена тоже выразительнее в М IV 225—26:

Я сам ужасный либерал
И рабства не терплю до смерти,
Через это много потерял

(в оконч. тексте: И оттого, что смело об'ясняюсь, куда как много потерял).

Из сатирических тирад против сановной бюрократии исчезла из позднейшего текста характеристика мужа Татьяны Юрьевны. Кроме элементов живописных, здесь есть и политический элемент. В М III 186—190 этот эпизод изложен так:

Муж занимает пост из первых в государстве,
Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
При том отличный семьянин:
С женой в ладу, по службе ею дышет,
Она прикажет, он подпишет.

Сановник, занимающий один из первых постов в государстве, но подписывающий бумаги по приказанию жены, — этот образ хорошо вяжется с образом „пустейшего" Фомы Фомича и вообще со всею грибоедовской сатирой на бюрократию. Однако, он исчез еще в посред. тексте.

Среди мотивов националистических резче выделена в раннем тексте реплика об иностранцах с сомнительным или прямо уголовным прошлым, радушно принимаемых в московских гостиных. В первонач. тексте М (д. II, сцена 5) читалось:

А путешественник не раз середь обеда
Тишком разглядывал на лбу
Иного земляка-соседа,
Что был привинчен он к позорному столбу.

При переработке эти выразительные стихи исчезли еще из оконч. текста Муз. автографа.

В оконч. тексте Чацкий в беседе с Софьей иронизирует над манерой москвичей „набирать учителей полки — числом поболее, ценою подешевле":

Не то чтобы в науке далеки,
В России под великим штрафом
Нам каждого признать велят
Историком и географом.

Не ясно, о каких учителях идет здесь речь: русских или иностранцах. В раннем тексте (М I 407—409) — ясный и притом недоброжелательный намек на иностранцев:

В своей земле истопники —
В России под великим страхом, и т. д.

Исчез из позднейшего текста и немец-доктор Фациус, а француз Гильоме несколько выцвел при стилистических переработках. Из монолога о французике из Бордо изчезли два смежных, тепло изложенных стих, имевшихся в М III 597—98:

Неужли у себя для наших нет желаний
Семейных прелестей, родных воспоминаний!—

и третий, в конце монолога: „Когда воспитан кто в отечественных нравах“ (заменен: „Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых“).

13. Есть в идеологической эволюции „Горя от ума“ два момента, относящихся не к отдельным эпизодам или темам, но к осмыслению всего содержания пьесы.

В монологе Чацкого о французике из Бордо (действ. III, ст. 629 и 633 по оконч. тексту) дважды сравниваются Москва и Петербург в их отношении к галломании:

— Москва и Петербург во всей России то,
Что человек из города Бордо...
— И в Петербурге, и в Москве...

Этот текст одинаков и в жандровском, и в первопечатном, и в булгаринском текстах. Но в Музейном автографе текст иной:

— Москва столичное в России место, то,
Где человек из города Бордо...
— И в этой же Москве...

Таким образом, в ранней редакции говорится только о Москве, а в окончательной — и о Петербурге, и оба города ставятся тут на одну доску. Это характерно. Петербург вставлен в посредствующий текст, фигурирует потом в „Русской Талии“ и в Булгаринской рукописи. Вставка появилась, таким образом, в Петербурге, когда Грибоедов туда переехал из Москвы в 1824 г. Несомненно, что вставка и переделка двух стихов вызваны новыми наблюдениями

Грибоедова в Петербурге в 1824 г., куда он явился спустя шесть лет и где увидел ту же французоманию, что и в Москве.

В полном соответствии с этой переработкой даны еще две — в двух случаях, где оценивается Москва. В М III 361—362 слова Платона Михайловича, обращенные к Чацкому, звучали так:

Ох, нет! братец, Москва! ругают
Везде, а всюду принимают.

В посредствующем тексте уже переработано:

Ох, нет! братец, у нас ругают...

В М IV 299—301 говорилось:

Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют... и вот общественное мненье!
И вот Москва!..

Уже в посредствующем тексте появились измененные стихи:

Старухи вмиг тревогу бьют,
И вот общественное мненье!
И вот та родина...

Таким образом, во всех трех случаях Грибоедов намеренно обобщал свои наблюдения и оценки и от Москвы восходил ко всей России, к „родине".

Другой момент идеологических переработок—в сторону генерализации суждений — еще выразительнее.

Из всех персонажей „Горя от ума" только немногие очерчены совершенно сатирически: Загорецкий, Молчалин (Пушкин, однако, находил, что Молчалин „не достаточно резко подл"); менее резко — Фамусов, Скалозуб; еще добродушнее — Тугоуховские, Хлестова. Между тем, сатира Грибоедова воспринимается как резкая. И этот эффект обеспечивается тем художественным приемом, что сатира бичует не столько присутствующих, сколько отсутствующих. Ведь, на бал не призжали и не показывались нам ни Нестор негодяев знатных, ни театрал, разорившийся на „зефирах и амурах", ни „грабительством богатые". Они, как многие другие, только упоминаются в речах действующих лиц, главным образом — Чацкого, также — Фамусова (Максим Петрович), Молчалина (Татьяна Юрьевна с мужем), Репетилова (разбойник—дуэлист, Удушьев и др.). Несмотря на беглость упоминаний, такие мимолетные образы характерны, они пополняют собою галлерею фамусовской Москвы.

Но среди них есть образы иного значения. В творческом сознании Грибоедова они возникли поздно. В Музейном автографе Чацкий в своем финальном монологе, после стихов:

Теперь мне кстати-б было сряду
На дочь и на отца,
И на любовника глупца,
И на весь мир излить всю желчь и всю досаду —

— сразу переходил к последним стихам:

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок, и т. д.

В посредствующем тексте тут появилась, однако, большая вставка:

И на весь мир излить всю желчь и всю досаду.
С кем был! Куда меня закинула судьба!
Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.
Безумным вы меня прославили всем хором—
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.

Лирически это одно из самых сильных мест „Горя от ума“, — если не самое сильное:

Из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышет воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы!

Но вместе с тем здесь очерчено несколько образов: 1) мучителей толпа, 2) в любви предателей, 3) в вражде неутомимых, 4) рассказчиков неукротимых, 5) нескладных умников, 6) лукавых простяков, 7) старух зловещих, 8) стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором.

В толпе „мучителей“ еще можно было бы угадать Софью („в любви предателей“), или Репетилова („рассказчиков неукротимых“), но и здесь определение шире и выше определяемого. Другим же формулам трудно и подобрать конкретное приурочение. Образы

здесь означены не бытовыми, а общепсихологическими, этическими чертами. Дано обобщение фамусовской Москвы — более широкое, чем на то уполномочивал весь бытовой материал пьесы. Здесь мы присутствуем при последнем идеологическом под'еме поэта. Бытовые типы здесь на наших глазах подвергаются символизации. Именно здесь Грибоедов придает драме „высшее значение", этой вставкой наиболее оправдывалось бы первое заглавие пьесы: „Горе уму". Однако, вставка принадлежит не „первоначальному начертанию", а как раз самому позднему.

14. Перечисленными разночтениями исчерпывается всё сколько-нибудь значительное, существенное в эволюции идейности „Горя от ума"—от самого раннего текста до окончательной редакции, т.-е. от 1822 до 1828 года.

Переработок, как видим, мало. Их поразительно мало—в сравнении с переработками языка, стиля, образов, композиции, и особенно если принять во внимание, что идейность более эластична, более доступна переработкам, чем другие элементы пьесы, напр., образы или архитектоника. Анализом текстов устанавливается важный факт: идейный состав „Горя от ума" остался неподвижен на всем протяжении творческого пути. Идейность пьесы созрела раньше, чем автор сел за самую раннюю из известных нам рукописей комедии. Стало быть, становится сразу очевидным, что рукописная традиция не дает материалов для начальной истории идейности „Горя от ума". А так как для этой праистории у нас нет и других точных показаний—в бумагах Грибоедова, в его переписке, в воспоминаниях современников и т. д.,—то о ней мы можем судить только гипотетически, ретроспективно.

Впрочем, и другие крупные создания в русской литературе, как „Евгений Онегин", „Ревизор", „Преступление и наказание"—не могут похвалиться большим богатством данных об изначальной истории их идейности.

V.

15. Анализ эволюции идейного состава „Горя от ума" позволяет сделать важные выводы и устраняет существенные недоразумения.

Во-первых, до этого анализа можно было предполагать, что богатством политического содержания „Горе от ума" обязано общению автора с декабристами в 1824—25 г., когда Грибоедов впервые, после долгих лет отсутствия, попал в политические организации Петербурга. Как известно, декабристы признали „Горе от ума" близким к кругу их идей и настроений и распространяли списки комедии, словно агитационную книжку. Без труда историк устанавливает

полное соотношение между идейным составом „Горя от ума“ и политическими заявлениями декабристов в их программах, показаниях на следствии, письмах, наконец, воспоминаниях. К тому же Грибоедов, прежде на много лет оторванный от общественного движения, именно около времени окончательной обработки „Горя от ума“ вошел в тесное общение с многими выдающимися декабристами. Отсюда легко напрашивался домысел, что содержание пьесы было оплодотворено общением автора с членами декабристских организаций. Но вот изучение текста удостоверяет, что пребывание автора в Петербурге в 1824—25 г. должно быть вовсе из'ято из учета: весь идейный состав комедии окристаллизовался раньше, чем Грибоедов переехал из Москвы в северную столицу. Идеологический процесс завершился в те месяцы, когда писались третий и четвертый акты и переделывались первые два, т.-е. с апреля 1823 по апрель 1824 г. приблизительно. Из этого времени летние месяцы 1823 г., с мая по сентябрь, Грибоедов провел в глухой тульской деревне Бегичева, вне общения с политическими кругами. Стало быть, весна (точнее—апрель и часть мая) и осень 1823 и зимний сезон 1823—24 г. в Москве—вот время и место, когда и где Грибоедов мог бы наблюдать общественное движение и знакомиться с декабристскими настроениями и планами. Вероятно так это и было, хотя прямых указаний мы не имеем. Нигде в переписке и в воспоминаниях об этом не говорится ни слова, тогда как о встречах с декабристами в Петербурге и потом в Киеве имеются многочисленные сообщения. И на следствии по делу декабристов о Грибоедове допрашивались и давали показания декабристы петербургские и южные. Можно только с вероятностью допустить, что в Москве в 1823 и 1824 годах Грибоедов встречался с членами тайного общества, жившими в Москве или под Москвою: М. Ф. Орловым, И. Д. Якушкиным, М. А. Фонвизиным, может быть и другими. Мог знакомиться Грибоедов и с настроениями радикалов и либералов-москвичей, не входивших в тайные организации. Здесь надо вспомнить личного друга поэта, Степана Никитича Бегичева. Бегичеву было что рассказать Грибоедову. Он был принят Никитой Муравьевым в Союз Благоденствия около 1818 г., как раз когда Грибоедов уезжал на Восток и терял связи с политическим движением. Впрочем, Бегичев довольно скоро отстал от тайных организаций, почему и не привлекался к следствию. Других имен назвать не имеем данных. Вообще, в Москве общественное движение в годы перед 14 декабря было несравненно слабее, чем в Петербурге или в Южной армии. Сами московские декабристы, напр., тот же Якушкин, теряли связи с движением и бывали плохо осведомлены.

Однако, если бы московское общественное движение было сильнее и мы располагали бы более полными сведениями о связях с ним Грибоедова, всё же это не изменило бы того нашего понимания эволюции идейности „Горя от ума“, какое мы вынесли из изучения самих рукописей.

Дело вот в чем. Первые два акта комедии были написаны и переписаны Грибоедовым набело в Музейный автограф еще на Кавказе, до приезда в Москву. А ведь в этих двух актах говорилось и о чахоточном члене ученого комитета—враге книгам, и о Максиме Петровиче, и о „раболепстве самом пылком“, и о Несторе негодяев знатных, и еще о многом другом. Как отмечено выше, кое что здесь сказано ярче, чем в окончательном петербургском тексте „Горя от ума“.

Два вторые акта писались в деревне Бегичева, после того как Грибоедов пробыл в Москве весною 1823 года меньше двух месяцев и раньше того, как Грибоедов, вернувшись в Москву, мог ближе войти в общественную жизнь в зимний сезон 1823—1824 г. Из деревни Грибоедов привез в столицу перебеленный текст III и IV действий и не положил потом на этот текст крупных переработок. Необходимо подчеркнуть, что в Музейном автографе гораздо больше исправлений и отмен в бытовых и психологических партиях, чем в идеологическом составе.

В сущности, для того идеологического состава, какой имеется в „Горе от ума“ и определен выше, и не было нужды в детальном знакомстве с тайными организациями и их планами. Крепостничество, придворное раболепство, фамусовщина, скалозубовщина, молчалинство и т. д.,—все это легко было доступно наблюдению светского человека, каким всегда был Грибоедов. Важнее здесь была личная настроенность поэта. Настроенность же Грибоедова не испытала какого-либо крупного перелома в Москве, по приезде с Востока. В Москву Грибоедов приехал духовно зрелым человеком. Некогда в Петербурге, в 1815—1818 гг., он испытывал сильные возбуждения политической мысли и настроений. Ведь, тогда только что начиналось формирование тайных обществ после возвращения русских войск из-за границы. Перед от'ездом на Восток, Грибоедов пережил, вместе со всем дворянским обществом, впечатления польского сейма 1818 года и знаменитой конституционной речи Александра I. На Кавказе Грибоедов оказался под сильным впечатлением личности и суждений Ермолова, известного своей независимостью и оппозиционностью. Потом в Тифлис приехал В. К. Кюхельбекер, только что вернувшийся из Парижа, где читал свои либеральные лекции, раздражившие русское дипломатическое представительство,

и оттуда, конечно, привез Грибоедову много политических новостей. Наконец, многое было добыто Грибоедовым из литературного чтения и из собственных размышлений и переживаний. Ведь, Грибоедов был „один из умнейших людей в России“, по оценке Пушкина.

16. Хорошим мерилом ранней зрелости и независимости суждений Грибоедова является его общее отношение к той Москве, которую после „Горя от ума“ стали звать грибоедовскою. Москва была тогда всеобщей любимицей. Были люди, прямо влюбленные в Москву; таков М. Н. Загоскин, который не уставал показывать столицу приезжим и восторгаться ею. И восторги эти относились не только к древностям Москвы, к ее живописности, но и к быту, и в частности—к пышной барской жизни. Даже такие люди, много жившие в Петербурге или за границей, как Вяземский или Пушкин, говорили о Москве и московской барской жизни с большой теплотой и интимной близостью. Вспомним седьмую главу „Онегина“, „Мысли на дороге“ Пушкина и его же стихотворение, посвященное московскому вельможе кн. Н. Б. Юсупову.

Грибоедов, сам москвич по рождению, воспитанию, образованию, родственным связям, относился к Москве иначе. В 1818 году, побывав в Москве, после пяти лет отсутствия, Грибоедов так оценил (в письме к Бегичеву от 18 сентября 1818 г.) родной город и родную среду: „В Москве всё не по мне. Праздность, роскошь не сопряженная ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче и она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному“. Грибоедову было тогда всего 23 года. И то же самое отношение к Москве он проявил и в 1825 году, т.-е. через семь лет, только суждения стали еще резче. После нового пребывания в Москве и успехов в ней своей комедии, Грибоедов сообщает декабристу А. А. Бестужеву от 22 ноября 1825 г.: „Что ты пишешь? скажи мне; одно знаю, что оргии Юсупова срисовал мастерской кистью; сделай одолжение, внеси в повесть, нарочно составь для них какую-нибудь рамку. Я это еще не раз перечитаю себе и другим порядочным людям в утешение. Этакий старый придворный подлец!“ О другом московском магнате, Шереметеве, Грибоедов высказывается через год в письме к Бегичеву (от 9 декабря 1826 г.): „Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов? Все-таки Шереметев у нас затмил бы Омира; скот, но вельможа и крез. Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов“. Суровое отношение к Москве Грибоедова было хорошо известно его знакомым. Н. В. Шимановский рассказывает, как 22 января 1826 года, на

Кавказе, в крепости Грозной, в офицерской квартире, вечером несколько знакомых укладывались спать. „Сергей Ермолов (племянник Алексея Петровича) раздевался, но по обыкновению спорил с Грибоедовым и защищал Москву, которую Грибоедов, как и всегда, клеймил своими сарказмами“ (Рус. Архив 1875, VII, 343).

Эту враждебность к Москве Грибоедов передал целиком Чацкому. Чацкий является из чужих краев в Москву с готовой, зрелой неприязнью к ней. При первой же встрече с Софьей начинает бранить москвичей; в споре с Фамусовым быстро слагает целые филиппики против них; в диалоге с Молчалиным в третьем действии презрительно отзывается о важных москвичах: Фоме Фомиче, Татьяне Юрьевне; на балу не желает подойти к ручке Хлестовой и хохочет громко по поводу ее слов о Загорецком,—и т. д.

Неприязнь к барской Москве, давняя и глубокая, составляет таким образом самобытную черту Грибоедова. От нее исходят многие сатирические высказывания в „Горе от ума“, вообще—весь уклон в разработке фамусовской Москвы.

17. И другие идеологические элементы пьесы—более раннего происхождения, чем возбуждения Петербурга 1824 или даже Москвы 1823 гг. В составе позитивной идейности „Горя от ума“ большое место занимает национализм. Он хорошо вяжется с национализмом декабристов. Однако, еще на Кавказе, в общении с Ермоловым, известным немцеедом, Грибоедов мог бы позаимствоваться националистическими возбуждениями. Но и раньше Ермолова и Кавказа Грибоедов сознавал и чувствовал себя националистом. Как раз именно с дороги на Восток из Воронежа, 18 сентября 1818 года, Грибоедов пишет Бегичеву о своем спутнике, из немцев, канцеляристе Амбургере, вместе с ним назначенном в русскую дипломатическую миссию в Персию: „Мой товарищ—особа прегорячая, бич на смотрителей, хороший малый; я уже уверил его, что быть немцем очень глупая роль на сем свете, и он уже подписывается Амбургев, а не—ръ и вместе со мною немцев ругает наповал, а мне это с руки“.

Детальные биографические экскурсы не входят в план этой моей работы. Но и того, что представлено здесь довольно, чтобы удостоверить раннюю зрелость и независимость миросозерцания самого Грибоедова,—как и свободу идейности „Горя от ума“ от непосредственных воздействий встреч и бесед с декабристами и либералами в Москве и Петербурге в 1823—1824 годах.

Всё это вовсе не значит, что Грибоедов не связан со своей эпохой. Наоборот. Он органически вырос из родной ему социальной среды, именно среды столичного культурного среднего дворянства.

Его Чацкий является лучшим литературным представителем либеральных дворян александровского времени. Только связи эти устанавливались не книгами, не заимствованиями из теоретических рассуждений декабристов, не вовлечением в тайную организацию, а проще и крепче: социальным родством.

В этом отношении близкую аналогию „Горю от ума“ и Чацкому составляет „Евгений Онегин“. Некогда Герцен считал образ Онегина следствием „печальных годов, последовавших за 14 декабря 1825 г.“ Позднее даже историк Ключевский говорил: из записок и воспоминаний декабристов мы знаем, „чем были Онегины после 1815 г.; поэма Пушкина рассказывает, чем стали они после 1825 года“. Между тем, образ Онегина вполне сформировался в сознании Пушкина задолго до 14 декабря и был закреплен в тексте с 1823 года.

Идеология „Горя от ума“ исторически тем показательнее, что Грибоедов был так независим и зрел в ее разработке. Эта ранняя зрелость и независимость ставит Грибоедова особняком среди поэтов, большею частью очень впечатлительных и податливых на веяния времени. Разве только Толстой в идеологии двух своих монументальных романов был так же независим, как Грибоедов.

VI.

18. Другой вопрос, связанный с историей идейного состава „Горя от ума“, это вопрос о том, насколько окончательный текст комедии свободен от вмешательства цензуры.

Всем было хорошо известно, какие опустошения производила цензура в печатном тексте комедии, начиная с отрывков в „Руской Талии“ 1825 г. и до изданий шестидесятых годов. Почитатели „Горя от ума“ боролись с этим цензурным насилием, вписывая пропущенные или искаженные стихи в печатные экземпляры. Воспитанное в нескольких поколениях читателей недоверие к печатному тексту не исчезло и позже, хотя с 60-х годов комедия печаталась уже без цензурных пропусков. Не располагая авторитетным рукописным первоисточником, сами редакторы позднейших изданий не скрывали от читателей, что предлагаемый ими текст не вполне достоверен. Подозрение, что у нас нет настоящего подлинного текста „Горя от ума“, осложнялось еще тем, что намеренную порчу текста приписывали не только внешнему насилию цензуры, но и самоограничению автора. Рассуждали так, что Грибоедов, зная подозрительность цензуры и мечтая видеть свое произведение в печати и на сцене, сам шел навстречу цензорам и в том тексте комедии, который передан нам печатной традицией, сам смягчил многое, что без

страха перед цензурой сказал бы иначе, смелее и резче. В подтверждение такого предположения можно было бы сослаться на тот факт, что в ранней редакции „Горя от ума“, действительно, кое что сказано свободнее, чем в тексте окончательном,—как это изложено выше. О переделках в предупреждение цензурных придирок Грибоедов откровенно говорит в своих письмах 1824 г. Так Бегичеву он пишет в июне: „Не могу в эту минуту оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезываю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели; сержусь, восстанавливаю стертое, так что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь до чего-нибудь, терпение есть азбука всех наук, посмотрим, что бог даст“. А месяца через четыре, около 20 октября 1824 г., он сообщает Н. И. Гречу: „Напрасно, брат, всё напрасно. Я, что приехал от Фока, то с помощью негодования своего и Одоевского, изорвал в клочки не только эту статью, но даже всякий писанный листок моей руки, который под рукой случился... Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать.—Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости и урезал бы, и тогда весь 3-й акт можно поместить в Альманахе“.

Однако, эти заявления самого автора должно принимать с ограничениями. В письме к Гречу говорится о тексте для „Русской Талии“. Он был там напечатан и доступен нашему изучению. В нем много цензурных пропусков и грубых переделок, но литературной, авторской переработки в угоду цензуре нет. В письме же к Бегичеву Грибоедов сообщает не только, что „меняет дело на вздор“, но также, что „востанавливает стертое“. И сопоставляя Жандровский текст, полученный в результате таких переработок, с ранним Музейным, мы ясно видим, что по существу идейный состав остался неприкосновенным в позднем тексте. Несколько резкостей отличают Музейную редакцию, как отмечено выше. Но они уравновешиваются некоторыми разночтениями, появившимися в позднем тексте. В Муз. автографе о придворных нравах XVIII века было сказано:

Прямой был век любви и страха.

В позднейшем тексте „любовь“ к царю устранена, и стих звучит резче:

Прямой был век покорности и страха.

В М III 38-39 Чацкий говорит:

Есть люди важные, слыли за простяков,
Известных по газетам.

В посредствующем тексте, сложившемся как раз в период хлопот в цензуре, эта реплика получила более резкую форму:

Есть люди важные, слыли за дураков:
Иной по армии, иной плохим поэтом.

Политическая роль скалозубовщины в оконч. тексте очерчена, как я уже раньше говорил, смелее, чем в раннем:

Избавь. Ученостью меня не обморочешь,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам.
Он в три шеренги вас построит,
А пикните, так мигом успокоит.

В раннем, т.-е. Музейном тексте сказано иначе:

Избавь, с ученостью вы много взяли все-то,
Бог вам премудрость ниспошли,
Дают ли ордена за это?
Давай ученье нам, чтоб люди в ногу шли.
Я школы Фридриха, в команде гренадеры,
Фельдфебеля мои Вольтеры.

Здесь Скалозуб рисуется как недалекий карьерист-фронтовик; к учености-премудрости он добродушно-небрежен, и фраза: „Фельдфебеля мои Вольтеры“ имеет здесь шутливый, безобидный характер.

Но уже в посредствующем тексте реплика Скалозуба существенно переработана, стала суровой и угрожающей: „ученостью меня не обморочишь“, „фельдфебеля в Вольтеры дам“, „пикните, так мигом успокоит“. Здесь бытовой тип армейского служаки вырастает в символ политической значимости; недаром современники тотчас же ассоциировали его с аракчеевщиной.

В этом моменте, как и в той вставке в последнем монологе Чацкого, о коей речь была выше, мы становимся свидетелями градации идейности „Горя от ума“, обобщения значимости образов.

Однако, как там попытка морально-философского обобщения, так и здесь попытка обобщения политического — не заходят очень

далеко. Из комедии Грибоедова можно делать широкие политические и социальные выводы; ее типами можно легко пользоваться как символами общественности. Однако, политической комедией в ближайшем смысле „Горе от ума“ не было. Это было бы немыслимо по тогдашним цензурным условиям,—ведь и в теперешнем виде комедия с величайшим трудом пробилась на сцену.

Но этого не было и в изначальных—в самых свободных и интимных—замыслах автора. За сценой—и довольно близко к ней—идет политическая жизнь страны. Молчалин напоминает Чацкому: „с министрами про вашу связь, потом разрыв“. Сам Чацкий иронически говорит о „превращениях правлений“. Репетилов передает слова Алексея Лохмотьева: „за правительство путем бы взяться надо“. Однако, это только намеки и просветы в политическую драму. В „Горе от ума“ с самого начала творческих работ был дан такой массив московского барского быта, что это сразу предопределило тип пьесы и сузило границы идеологии.

19. Выше было установлено быстрое выгорание философского замысла в комедии, не оставившего никакого рефлекса в тексте. Социально-политическая идеология дана в самом раннем тексте. Однако, следует и здесь ограничить идеологический захват Грибоедова.

Негативная, сатирическая идейность „Горя от ума“ ярка и горяча; на многие поколения читателей и зрителей она действовала заразительно. Но позитивная идейность—гораздо бледнее. Иногда она просто недоговорена: в вопросе о крепостном праве не ясно, обличает ли Чацкий только эксцессы, злоупотребления или—весь институт крепостного права. Ведь, нам известны горячие тирады убежденных крепостников (напр., Карамзина) против „помещиков-зверей“, своей жестокостью подрывающих крепостные устои. Иногда же мысль выражена совершенно ясно и договорена до конца, но—не богата содержанием, не глубока.

Вот Чацкий, окончив обличение старого поколения, начинает: „Теперь пускай из нас один из молодых людей найдется“,—и наше внимание настораживается: что-то скажет любимец автора о молодых, о новых людях?

Теперь пускай из нас один
Из молодых людей найдется: враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным—
Они тотчас—разбой! пожар!
И прослывет у них мечтателем! опасным!

В другом, тоже знаменитом, монологе Чацкий определяет иную сторону своей идеологии:

Я одаль воссылал моленья
Смиренные, однако вслух,
Чтоб истребил господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражанья,
Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
Кто мог бы словом и примером
Нас удержать, как крепкою возжой,
От жалкой тошноты по стороне чужой.
Пускай меня об'явят старовером,
Но хуже для меня наш Север во сто крат
С тех пор, как отдал всё в обмен на новый лад:
И нравы, и язык, и старину святую,
И величавую одежду на другую,
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям
Движенья связаны, и не краса лицу,
Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..
Ах! если рождены мы все перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев.
Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Что б умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев.

Из других высказываний Чацкого соберем еще положительные заявления:

Кто служит делу, а не лицам.

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Хоть есть охотники поподличать везде,
Да нынче смех страшит и держит стыд в узде.

Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов.

Кто путешествует, в деревне кто живет.

Итак, вот каков репертуар этой позитивной идейности: национальное и личное достоинство, служба делу, а не лицам, свобода

заниматься науками и искусствами, путешествовать или жить в деревне.

Это—немного и не сложно. И это даже само может стать предметом сатиры или иронии. Добролюбов в одной из своих статей („Современник“ 1858, II) именно и вышучивает Чацкого и его единомышленников: „Ни к селу, ни к городу, людям, которые не хотят их слушать и не могут понять, а если поймут, то не могут выполнить их требований, начинают они кричать о Кузнецком Мосте и о вечных нарядах, об иголках и шпильках (не замечая слона), восстают против фрака и бритья бород (а сами выбриты и во фраке), против мелочных недостатков, зависящих от обычая и даже приличий, принятых всеми и в сущности никому не мешающих. И тут же вдруг, как снег на голову, грянут с каким-нибудь маленьким требованием: будь, дескать, добродетелен, служи бескорыстно, ставь общее благо выше собственного и т. п. абстракции, весьма милые и вполне справедливые, но, к несчастию, редко зависящие от воли частного человека“.

Здесь есть преувеличения и умолчания. И всё же, в иронических словах Добролюбова метко указаны слабые стороны в идейности „Горя от ума“. Речи Чацкого—это не Пестель. Но это даже и не Рылеев.

В знаменитой сатире: „К временщику“, напечатанной в журнале в 1820 году, т.-е. за четыре года до завершения „Горя от ума“, Рылеев пишет:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь.
Твоим вниманием не дорожу, подлец!..
... Не сан, не род—одни достоинства почтенны...
... Тиран, вострепещи! Родиться может он,
Иль Кассий, или Брут, или враг царей Катон!..
... Тогда вострепещи, о временщик надменный!
Народ тиранствами ужасен раз'яренный!..

Суровость, дерзновенность тона, прямое обличение политического деятеля, и именно царского любимца (Аракчеева), угроза народным восстанием, многозначительные упоминания о царях—всё это гораздо резче, смелее и прямее, чем в „Горе от ума“.

И общая гражданская патетика в стихах Рылеева часто более высока и значительна, чем в монологах Чацкого. В стихах: „Я не

хочу любви твоей" (1824,—год окончания „Горя от ума") у Рылеева читаем:

Полна душа твоя всегда
Одних прекрасных ощущений,
Ты бурных чувств моих чужда,
Чужда моих суровых мнений...
... Не христианин и не раб,
Прощать обид я не умею...
... Любовь никак нейдет на ум.
Увы! Моя отчизна страждет,
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет...

Это, конечно, не те речи, какие обращает к Софье Чацкий.

И здесь, как в моменте философской идейности, не случайно, что Грибоедов уступает в напряженности гражданской лирики и в насыщенности политической идейности поэту-декабристу. Не привлекая к обсуждению обширного круга биографических фактов, скажу, что Грибоедов, будучи кровно родным декабристам, вовсе не был близок их левому флангу. Он был мало вовлечен в политические теоретизации, к планам государственного переворота относился скептически, в 1823—24 годах не испытал политического увлечения, а в 1825 году, когда выдающиеся южные декабристы думали, при встречах с поэтом в Киеве, привлечь его ближе к тайному обществу, он оказался, в силу особых личных переживаний, далеким душевно от конспиративных предприятий. Из Киева Грибоедов писал В. Ф. Одоевскому: „Здесь я пожил с умершими: Владимиры и Изяславы совершенно овладели моим воображением; за ними едва вскользь заметил я настоящее поколение".

В силу таких личных переживаний и общего скептицизма Грибоедов сохранил трезвость и ясность взгляда на общественное движение 20-х годов.

20. Благодаря тому же он осложнил „Горе от ума" эпизодом Репетилова.

Для сквозного действия пьесы появление Репетилова не нужно, оно только приостанавливает стремительный ток действия, и мы не обращаем на это внимания просто потому, что сама в себе фигура Репетилова так красочна. По той же причине мы не вдумываемся в идеологический смысл этого эпизода или—легко усвояем ему значение еще одной бытовой детали фамусовской Москвы. Между тем в той тяжбе между старой и молодой Москвой, которой посвящены третий и четвертый акты „Горя от ума", Репетилов занимает значительное и своеобразное место. Ведь, что он говорит?—„У нас есть общество и тайные собрания по четвергам.

Секретнейший союз"; в этом тайном обществе „схватятся о камерах (палата депутатов), присяжных"; там „решительные люди" „таким вещам научат"; там „Лохмотьев Алексей чудесно говорит, что за правительство путем бы взяться надо". Вся эта компания „горячих голов" очерчена в ярко сатирическом тоне, и хотя явственно различие, какое автор делает между нею и Чацким, однако энтузиаст декабристского движения не допустил бы в своем произведении такого рискованного сопоставления. На многих современников Грибоедова оно производило впечатление двусмысленности. Да и сам поэт, кажется, не прочь был воспользоваться этой двусмысленностью, когда „Горе от ума" уже стало об'ективным фактом и в обстоятельствах, каких автор раньше не мог и предвидеть. С. В. Максимов записал такое показание личного знакомого Грибоедова, кн. Е. О. Палавандова: „Перед близкими людьми Грибоедов оправдывал свою невинность и непричастность к заговору тем, что написал „Горе от ума" с прозрачными намеками, которые не умели-де понять, а в Чацком могли бы заподозрить либерала из вернувшихся из-за границы молодых гвардейцев того времени". (Рус. Мысль 1887, XII, 187). Можно не доверять словам Палавандова и точности их передачи Максимовым. Однако, исследователь Грибоедова, А. Н. Веселовский, записал другое показание—„одного из современников и близких людей к нашему писателю": „говорили, что сцена Репетилова с Чацким послужила к оправданию Грибоедова, выказывая его непричастность к намерениям некоторых из членов Союза Благоденствия" (Рус. Архив 1874, VI, 1556). Веселовский не называет имени современника, но это наверно декабрист Д. И. Завалишин, с которым Веселовский встречался в Москве. Сам Завалишин в своих известных Записках, рассказывая о сидении под арестом в Главном Штабе в 1826 г. и хождении на допросы в Следственную Комиссию, сообщает: „Грибоедов смешил нас рассказами, как ему доказывали на основании „Горя от ума", что он должен быть членом тайного общества, а он доказывал противное на том же основании". Замечательно, что это свидетельство подтверждается и совершенно другими источниками. Кавказский знакомый Грибоедова, Н. В. Шимановский, рассказывает: во второй половине ноября 1825 года в станице Екатериноградской, когда там жил Ермолов с отрядом, „мы собирались всякий день к обеду у А. А. Вельяминова. После гастрономического обеда Грибоедов читал нам по нескольку явлений из только что конченного „Горя от ума", которое и послужило ему впоследствии к оправданию по делу декабристов" (Рус. Архив 1875, VII, 339).

Можно спорить о степени влияния „Горя от ума“ на освобождение Грибоедова из-под ареста. Но несомненно то, что сильным противовесом молодой, декабристской России в „Горе от ума“ явилась интермедия о Репетилове. Только человек, настроенный рассудительно и скептически, мог позволить себе такую вставку. В общей экономии пьесы эпизод с Репетиловым имеет такое же значение и назначение, как эпизод с Кукшиной и ее компанией в „Отцах и детях“.

Четвертый акт комедии, где появляется Репетилов, писался не на Востоке, а в деревне Бегичева, в 1823 году (Муз. автограф). И если не бытовые и психологические черты Репитилова, то его реплики о тайных собраниях, секретнейшем союзе, камерах депутатов,—вся его общественная позиция взяты Грибоедовым из наблюдений и размышлений новых, по приезде в Москву из Тифлиса.

Возвращаясь к вопросу о цензурных вторжениях в текст „Горя от ума“, мы можем теперь к наблюдениям над разновременными редакциями комедии прибавить еще многие биографические факты. И те и другие одинаково подтверждают, что идеология „Горя от ума“ и самого Грибоедова не была настолько радикальна, чтобы поэт вынужден был сильно калечить текст для печати сравнительно с ранним рукописным.

Наоборот: идейный состав „Горя от ума“ сбережон в окончательном тексте полностью. Не утрачена ни одна тема, ни один идеологический мотив. Исчезли только некоторые резкие яркие формулировки.

VII.

21. „Горе от ума“—жемчужина русской драматической поэзии. У нас нет другой пьесы, которая была бы так богата политическим содержанием—при совершенстве художественной формы. „Горе от ума“ ярко отображает общественное движение александровского времени. Переполненное высоким авторским лиризмом, оно заражало им одно за другим поколения читателей и зрителей. Декабрист Беляев в своих воспоминаниях пишет: „Комедия Горе от ума ходила по рукам в рукописи, слова Чацкого: все распроданы по одиночке приводили в ярость“. На вопрос, заданный декабристу Штейнгелю на следствии: „какие сочинения наиболее способствовали развитию в нем либеральных взглядов“, он, на ряду с Вольтером, Гельвицием, Радищевым назвал рукописное „Горе от ума“. Декабристы прибегали к комедии Грибоедова как к агитационной брошюре. По свидетельству Завалишина, осенью 1825 года, перед раз'ездом офицеров в обычные отпуска, поклонники „Горя от ума“ несколько дней сряду

собирались у Одоевского, у которого жил Грибоедов, чтобы в несколько рук списывать комедию под диктовку—и потом распространять ее в провинции. Так декабрист Пущин привез „Горе от ума“ Пушкину в Михайловское, так декабрист Гангеблов повез список комедии из Петербурга на Кавказ. Герцен, горячий поклонник „Горя от ума“, сливал Чацкого с декабризмом. А Добролюбов, в отроческие годы, мечтал походить на Чацкого. Историки русской литературы и общественности, как и преподаватели словесности, сделали „Горе от ума“ излюбленной иллюстрацией к общественному движению александровского времени.

При таких условия ожидалось бы, что идеология „Горя от ума“ будет изучена всесторонне—и в своем наличном составе, и в своих связях с декабризмом, и наконец, в своей внутренней эволюции. Однако, этого не случилось. Даже той простой систематизации идейных мотивов, какая предложена выше (III, 11), никогда не было произведено, как это ни странно. Связи с декабризмом еще предстоит разработать в исчерпывающем специальном историко-биографическом исследовании. Эволюция идеологии внутри разновременных редакций комедии впервые излагается в предлагаемой работе.

Из нее впервые становится ясным многое такое, что прежде понималось или смутно, или превратно.

Приходится, прежде всего, устранить недоразумение, посеянное самим поэтом: в комедии нет и не было на всем протяжении ее творческой истории элементов „высшего значения“, философских. Только в первоначальных замыслах произведения можно допустить такой уклон. Всё, что мы знаем о всех фазах текста „Горя от ума“—от мемуаристов, из переписки драматурга, из рукописей пьесы,—удостоверяет нас, что в комедии сразу обнаружился общественно-бытовой массив, не оставивший места мотивам философским. Это выключает „Горе от ума“ из группы произведений „мировой скорби“, куда готовы были отнести комедию ее неумеренные обожатели.

Выключением философских мотивов сразу суживается и определяется идеологический круг „Горя от ума“. В творческой истории комедии мы не наблюдаем таких исканий и блужданий идеологического порядка, как, напр., в девяти редакциях „Идиота“ Достоевского. Самый склад ума, реалистического, позитивного, быстро склонил поэта к проблемам политическим и социально-бытовым, а не философским.

Что касается мотивов социально-политических, то и в этом круге приходится устранить некоторые недоразумения и преувеличения. Репутация политического памфлета, идущая от декабристов и Герцена, с одной стороны, и общеизвестность цензурных гонений, с другой,—

создали вокруг пьесы Грибоедова легенду, будто ее обычный текст недостоверен и сильно урезан именно в области общественно-политических высказываний. Предполагалось, что радикальные настроения, какими Грибоедов должен был зарядиться в декабристской среде, выразились бы в пьесе сильнее, глубже, если бы не цензура. Кое-кто, как В. Л. Бурцев, даже надеялся, что среди многочисленных, рассеянных повсюду, списков „Горя от ума" найдется подлинный, потайной текст пьесы, раскрывающий политическую идеологию во всей ее смелости и полноте. Но теперь опубликованы и изучены все основные авторизованные рукописи „Горя от ума". Мною изучено около полутораста других, анонимных списков комедии. Никаких потайных „полных" текстов не найдется и не было. А из тех, что имеются, видно, что цензура не была опасна творческой работе драматурга. Если в ранней редакции встречаем формулы более резкие, чем в редакции окончательной, то бывало и наоборот. В общем, идейный состав остался тожественным на всем протяжении творческого пути.

Правда, этот состав не был очень радикален. Сопоставление с произведениями декабристов Барятинского и Рылеева это сразу оттеняет. То же подтверждает анализ комедийного текста. Выше было установлено,—неожиданно, быть может, для многих,—что идеологический материал, напр., по крепостному праву в комедии довольно беден, мало определителен. Но современная историческая наука, разлагая марксистским анализом золотую легенду о декабристах, уже установила, что и социальный захват самого декабризма был неглубок и что напр., прославленный за свой аболиционизм Николай Тургенев как раз в крестьянском вопросе оказался весьма умерен и по-дворянски пристрастен. Впрочем, и у Рылеева наблюдаем странные перебои: в 1820 году он печатает знаменитую оду „Временщику", а тремя годами позже, в 1823 г., издает не знаменитую, но характерную оду на тезоименитство великого князя Александра Николаевича, где устами „Великой", т.-е. Екатерины II, наставляет будущего царя: „Твой долг—благотворить народу", „дарованья возвышать", „веру укрепи в сердцах"—и прочее благонамеренное. Сам Грибоедов, несомненно, был еще умереннее. Его политическая сдержанность и скептицизм ярко сказались на вводном эпизоде—на интермедии о Репетилове. Конечно Грибоедов не мог в пьесе писать резче, чем он думал.

Зато в мышлении своем он оказался замечательно зрел и независим. В литературных кругах доселе живет уверенность, что политический пафос и идеология „Горя от ума" сложилась в общении Грибоедова с декабристами, когда он, после огромного перерыва, вернулся из „добровольной ссылки" на Восток вновь в Москву и

в Петербург и в столице сблизился с главарями Северного Общества. Биографические разыскания и палеографический и текстологический анализ рукописей „Горя от ума“ удостоверяют, что эта схема совершенно не соответствует фактам. Первые два акта Музейного автографа написаны на Кавказе, до приезда в Москву. Вторые два—в деревне, до приезда в Петербург. Весь идеологический корпус был готов до встречи с декабристами. Этим утверждается величайшая зрелость мысли Грибоедова. Если в идеологии своей пьесы он совпал с декабристами, и те ее приняли как свою, это свидетельствует не о влиянии декабризма на Грибоедова, а о том, что и он, и они социально были в ближайшем родстве.

Н. Пиксанов.

История романса Пушкина о бедном рыцаре

I.

История изучений текста пушкинского „Бедного рыцаря“ насчитывает много имен и немало десятилетий, но, к сожалению, нам приходится больше говорить об ошибках, чем о достижениях.

Сам Пушкин не напечатал своего стихотворения, хотя и собирался это сделать. Впервые текст романса „Жил на свете рыцарь бедный“ был опубликован уже после смерти Пушкина в „Современнике“ за 1837 г.[1]) в „Сценах из рыцарских времен“. Редакторы „Современника“, ближайшие друзья Пушкина, напечатали романс вполне исправно по чистовой рукописи, ныне тетрадь № 2384 Румянцовского музея. Через несколько лет „Сцены из рыцарских времен“ вошли в так-называемое посмертное издание, но текст романса был здесь передан уже не столь точно[2]). Редакторы этого издания сочли зачем-то нужным выправлять Пушкина по латинской грамматике и стих—„Lumen coelum, sancta Rosa!“ напечатали с такой поправкой: „Lumen coeli, sancta Rosa!“ Текст посмертного издания с этой ошибкой перешел затем во все многочисленные издания Пушкина, и только в 1910 году С. А. Венгеров исправил эту неточность и восстановил пушкинское чтение, троекратно повторяющееся в рукописях[3]).

Первая попытка комментария к романсу принадлежит П. В. Анненкову. В его издании Пушкина, в примечании к „Сценам из рыцарских

---

[1]) „Современник“, т. V, 1837 г., стр. 220—221.

[2]) Сочинения А. Пушкина, т. X, 1841 г., стр. 305—306.

[3]) Пушкин, изд. Брокгауз-Ефрон, т. IV, 1910 г., стр. 36. Это не помешало, однако, В. Я. Брюсову снова вернуться к ошибочному тексту „Lumen coeli“. См. Пушкин, Гос. изд., 1920 г., стр. 328.

времен" читаем: „Одно стихотворение, заключающееся в „Сценах", именно романс „Жил на свете рыцарь бедный", взято из бумаг Пушкина и помещено в „Сценах" редакцией „Современника". Оно, по всей вероятности, есть перевод какого-нибудь оригинального провансальского романса [1]). Смысл первого утверждения остается для нас довольно загадочным: в „бумагах" Пушкина романс действительно находится среди рукописи „Сцен". Что же касается до предположения о переводности романса, то оно не подтверждается всей историей созидания этого стихотворения, как она отразилась в дошедших до нас рукописях [2]).

В начале восьмидесятых годов рукописи Пушкина в главной своей части поступили в московский Румянцовский музей и стали доступны для всеобщего пользования. В 1884 году появилось и „Описание" этих рукописей, составленное В. Е. Якушкиным. Здесь, при описании тетради № 2384, В. Е. Якушкин возразил Анненкову, указав, что чистовой автограф романса входит в рукопись „Сцен" [3]). Из этого же описания пушкинисты впервые узнали о существовании черновой рукописи романса в тетради № 2371 [4]). В. Е. Якушкин отметил, что в этом черновом, сильно исчерканном автографе романс имеет несколько иное начало („Был на свете..."), и затем привел из него, к сожалению в крайне неточном виде и со многими ошибками, шесть целых строф, главным образом те, которые не вошли в окончательный текст стихотворения: III, VII, VIII, XI, XII, XIII (нумерацию смотри по прилагаемой транскрипции рукописи) [5]). С этих пор редакторы сочинений Пушкина, продолжая печатать прежний текст в „Сценах из рыцарских времен" [6]), стали давать,

---

[1]) Пушкин, изд. П. В. Анненкова, 1855 г., т. V, стр. 534.

[2]) Ю. Г. Оксман любезно сообщил нам, что в свое время он старался разыскать возможные оригиналы романса в западных литературах. Его поиски окончились безуспешно.

[3]) „Русская Старина" 1884, XII, 524—525.

[4]) Там же, VII, 48—49.

[5]) Из шести строф, приведенных Якушкиным, две заключают в себе неточности (VIII „И святому духу" вм. [ни] святому...", XI „дальний" вм. „дальный"), две воспроизведены с явными ошибками (VII „иконой" и „лил" вм. „ликом" и „лия", XII „унести" вм. „утащить"), строфа XIII совершенно искажена („Он и Богу не молился, Он не ведал и поста" вм. „Он-де Богу..." и „не ведал-де поста", затем „непрестанно"—плохо прочтено зачеркнутое „непристойно", следовало бы включить надписанное „не путем"), и, наконец, строфа III является довольно произвольной компиляцией из крайне бессвязного в этом месте черновика.

[6]) Еще несколько раньше исключением из этого правила явился П. А. Ефремов. Придавая слишком категорическое толкование словам Анненкова, уже приведенным нами, он в издании Исакова 1880 г., выходившем под его редакцией, исключил романс из „Сцен", сделав в этом месте примечание (см. т. IV, стр. 389):

в примечаниях к „Сценам“ или отдельно другой, более распространенный, текст романса, составленный на основании черновой рукописи.

Так поступил П. О. Морозов в издании Литературного Фонда [1]). В примечаниях к „Сценам из рыцарских времен“ он указал на то, что существуют две рукописи этого стихотворения, и привел затем, в качестве более ранней редакции, „первоначальный, черновой текст“ романса. В действительности, однако, этот текст, воспроизводящий будто бы черновую рукопись Пушкина, является самой неприкрытой компиляцией, где строфы окончательного текста перемешаны со строфами черновой рукописи, к тому же дурно прочитанными. Из четырнадцати строф этого текста семь (1, 3, 5, 6, 7, 12, 13-я) передают черновую рукопись с существенными ошибками, и неточностями, при чем в пяти из них (3, 6, 7, 12, 13-й) повторено ошибочное чтение Якушкина, четыре (2, 8, 9, 10-я) без лукавых мудрствований взяты из окончательного текста, и только три

„Посмертное издание (?) поместило здесь романс „Жил на свете рыцарь бедный“, не назначавшийся Пушкиным для этих сцен. Он напечатан у нас в III т. на стр. 260“. В указанном месте действительно находим это стихотворение, но с произвольным заглавием „Романс“ и почему-то под 1832 годом. Текст его также не остался у П. А. Ефремова неизмененным. После второй строфы вставлена строфа „Путешествуя в Женеву“ в смешанной и испорченной редакции.

В примечании (стр. 343) Ефремов еще более категорически утверждает: „Этот „романс“ помещен посмертным изданием (?) в „Сценах из рыцарских времен“, с которыми он не имеет ничего общего“. Относительно вставки делается краткое пояснение: „Третья строфа до нынешнего издания не печаталась“. Откуда взято Ефремовым испорченное чтение этой строфы,—так и остается неизвестным, потому что рукописями Пушкина он не занимался.

Все то же самое было повторено Ефремовым и в издании Анского 1882 года (т.т. и стр. те же, что и в изд. 1880 г.). Но за то совершенно иную картину находим в 3-м ефремовском издании Комарова, 1887 года. Это издание выходило уже после работ Якушкина, и Ефремов, убежденный его аргументацией, включил романс обратно в „Сцены“, на прежнее место (т. IV, стр. 352—353). Исчезла здесь также неизвестно откуда появившаяся „третья строфа“, но за то к стихотворению прибавлена девятая строфа, „Но пречистая, конечно“, повидимому, по чистовой рукописи, где эта строфа зачеркнута.

Все это сопровождается следующим примечанием (стр. 353): „Первый же „романс“ был помещен в рукописи и неправильно был исключен из „Сцен“ г. Анненковым“. Здесь любопытнее всего, что Ефремов ставит в вину Анненкову те прегрешения, в которых повинен был только он сам. В общем, трансформации романса в изданиях Ефремова (см. также дальше о суворинском издании) очень ярко характеризуют методы его редакторской работы. Почти не занимаясь самостоятельно рукописями Пушкина, он совершенно некритически принимал на веру всякое печатно высказанное предположение.

[1]) Пушкин, изд. „Общ. для пос. нужд. литераторам и ученым“. 1887 г., т. IV, стр. 333—334.

оставшиеся (4, 11 и 14-я) являются точной передачей текста черновой рукописи. Столь же произвольно изменено и расположение строф. Строфа VI оказалась почему-то перенесенной через две строфы дальше, и строфы в этом месте следуют в таком порядке: V, VII, VIII, VI. Работа Морозова заключает в себе, следовательно, смешение двух редакций, произвольную перестановку строф, повторение чужих ошибок и прибавление к ним своих собственных, иначе говоря—всевозможные виды редакторской небрежности. Самое странное здесь однако то, что эта компиляция, составленная П. О. Морозовым, оказалась необычайно живучей и долговечной. Почти через двадцать лет Морозов повторил ее в полной неприкосновенности в издании „Просвещения“ [1]). Но больше того, соблазненный авторитетом Морозова, Ефремов также перепечатал этот текст в издании Суворина [2]), но уже не в примечаниях к „Сценам из рыцарских времен“, как делал сам Морозов, а прямо в тексте, среди стихотворений 1830 года под заглавием „Романс“. Создание Морозова оказалось, таким образом, увековеченным, будучи приравнено к созданиям Пушкина.

После того, как в изданиях Морозова и Ефремова романс подвергался таким невероятным искажениям, значительное очищение текста принесло с собой издание С. А. Венгерова. В окончательном тексте стихотворения, в „Сценах“, была исправлена, как указано, ошибка „Lumen coeli“, и последняя редакция романса явилась, таким образом, в безукоризненной точности. Значительно ближе к Пушкину также текст первоначальной редакции, напечатанный, как и в издании Суворина, среди стихотворений 1830 года [3]). Венгеров отказался от склеивания строф из различных редакций, и его текст является действительной попыткой дать сводку по черновой

---

[1]) Пушкин, изд. „Просвещение“, т. V, 1904 г., стр. 640—642.

[2]) Пушкин, изд. Суворина, под ред. Ефремова, т. II, 1903 г., стр. 249—251. В примечании к роману (т. VIII, 1905 г., стр. 326—329) Ефремов довольно подробно рассказал, как в „Репертуаре русского театра“ на 1839 год им был найден текст романса, перепечатанный при нотах под заглавием „Баллада из трагедии „Дом Аспенов“, слова А. С. Пушкина, музыка П. О. Дюра“. Ефремов рассказал также самую трагедию „Дом Аспенов“, которая оказалась принадлежащей перу Вальтер-Скотта и не имеющей ничего общего со стихотворением Пушкина. По этому же поводу, но не зная о работе, проделанной Ефремовым, не зная даже о том, что романс был впервые напечатан в „Современнике“, В. В. Каллаш опубликовал переполненную ошибками „Заметку о Пушкине“ (Голос Минувшего 1914 г., кн. 7, стр. 210—211). Н. О. Лернер в кратком раз'яснении (там же, кн. 11, стр. 288) совершенно опровергнул домыслы Каллаша, указав на факты, оставшиеся ему неизвестными.

[3]) Пушкин, изд. Брокгауз-Ефрон, т. III, 1909 г., стр. 133—134.

рукописи, ничего к ней не примешивая. К сожалению, однако, эта попытка была далеко не безупречна по выполнению. Запутанная, с трудом разбираемая черновая рукопись Пушкина была прочтена, повидимому, наспех и крайне невнимательно. Ее передача изобилует промахами и неточностями, местами повторяются старые ошибки Якушкина и Морозова[1]). Мы остановимся только на одном примере, который говорит о простом неумении читать рукопись Пушкина.

Стихи 3-й и 4-й строфы XI так записаны Пушкиным:

Все влюбленный—печальный
Без причастья умер—

Совершенно очевидно, что эти тире в обоих случаях замещают вполне определенные слова: „все“ и „он“. Слово „все“ имеется в этом же стихе, а стих четвертый весь, полностью, с отчетливым „он“ на конце был уже прежде записан и зачеркнут несколькими строками выше. Вместо того, чтобы повторять эти, очевидно, подразумевающиеся слова, Пушкин и ставил тире. Несомненно, что для Пушкина это были два вполне законченных стиха:

Все влюбленный, все печальный,
Без причастья умер он.

Значение этих знаков осталось, однако, неясным для С. А. Венгерова, и он напечатал эти стихи в таком виде:

Все влюбленный... печальный
Без причастья умер

оставив на месте тире в одном случае точки, а в другом—пропуск и заставляя тем предполагать, будто в рукописи эти стихи не были закончены.

---

[1]) В строфе VII повторены прежние ошибки: „иконой“, „[томны]“, „лил“. Вполне законченный текст строфы X совсем не удалось прочесть, и она напечатана в таком искаженном виде:

Lumen coeli, sancta Rosa!
Восклицал он
И гнала его угроза
(Мусульман) . . . . стан.

Есть также ошибки и неточности в строфах: III, V, VIII, IX, XI, XII, XIII. Один неверно прочтенный стих в строфе VI: „Полон (детскою?) любовью“ исправлен редакцией в примечаниях. См. т. V, стр. LXI.

Следует помнить вообще, что Пушкин писал свои черновики только для себя и часто употреблял сокращенные и условные обозначения. Так, например, в строфе X зачеркнут стих: „всех он громче восклицал“, но затем сбоку приписано: „восклицал всех“. Эта приписка означает, очевидно, что восстанавливается весь стих, но с другим порядком слов: „восклицал всех громче он“. Именно в таком виде он правильно рифмует со стихом: „мусульман со всех сторон“. Не вписывая новую редакцию стиха полностью, Пушкин сокращенно обозначил ее двумя первыми словами. Венгеров не понял также и это место и дал такое совершенно неоправданное чтение: „Восклицал он“.

Несмотря на все эти промахи, издание Венгерова все же много сделало для восстановления романса в его подлинном виде. Отнюдь нельзя сказать то же про издание В. Я. Брюсова [1]). Брюсов, не изучавший самостоятельно рукопись, вернулся к прежнему приему компилирования строф из различных редакций, повторяя Морозовскую перестановку строф, и взял у П. А. Ефремова заглавие „Романс“. Текст Брюсова, таким образом, едва ли не хуже компиляции Морозова. В примечании Брюсов сам об'ясняет, как им составлен этот комбинированный текст: „Берем обработанные строфы из второй ред., как и их расположение, дополняя выпущенные из черновой рукописи, где варианты“. В действительности, однако, и это подобие порядка не соблюдено, и строфы перемешаны без всякой системы. „Варианты черновой рукописи“, приведенные Брюсовым, также стоят того, чтобы на них остановиться. Брюсов необычайно внимательно и доверчиво собрал все разночтения по печатным изданиям, и в результате сюда попали все ошибки прежних редакторов, но не оказалось, разумеется, ни одного „варианта черновой рукописи“, которую Брюсов и не видал [2]).

Рукопись романса из парижского собрания А. Ф. Онегина, занимающая промежуточное положение между двумя рукописями Румянцовского музея, была лишь недавно опубликована М. Л. Гофманом по списку, хранящемуся в Пушкинском доме [3]). Работа Гофмана сделана очень тщательно и подробно, но не дает все же точного представления о рукописи, благодаря принятому им способу передачи,

[1]) Пушкин, Гос. Изд., 1920 г., т. I, ч. I, стр. 327—328.

[2]) Характерно, что Брюсов приводит также в качестве варианта ошибочное чтение Венгерова „полон детскою любовью“, не заметив, что этот стих исправлен в другом томе того же издания, в примечании к романсу.

[3]) Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Изд. „Атеней“, Пб. 1922, стр. 113—120. О существовании этого автографа было известно прежде из описания рукописей онегинского собрания, составленного Б. Л. Модзалевским, „Пушкин и его современники“, т. XII.

Гофман не дает транскрипции рукописи и не прилагает к своей работе снимка автографа. Он печатает сначала первоначальный текст рукописи с теми поправками, которые были сделаны, по его мнению, во время переписывания; затем рассказывает о тех исправлениях, которые Пушкин стал вносить, по его мнению, после того, как весь романс был уже переписан; и, наконец, приводит окончательный текст, получившийся в результате этой переработки. Такой вольный пересказ принципиально не может быть оправдан там, где требовалось точное воспроизведение неизвестной дотоле рукописи. Следует всегда строго различать, где кончается простая передаче рукописи, и где начинается интерпретация исследователя. Гофман не соблюл должную осторожность и смешал эти две различные стадии текстуального изучения.

Благодаря любезному содействию Б. Л. Модзалевского, я получил возможность воспользоваться для своей работы находящимся в Пушкинском Доме снимком с онегинской рукописи. Проверяя работу Гофмана, я убедился, что избранный им способ воспроизведения повлек за собой ряд неточностей и искажений. Так, например, запутанные и противоречивые поправки в строфе шестой своеобразно расклассифицированы Гофманом. Одни внесены в первоначальное чтение, о других рассказывает сам Гофман, произвольно устанавливая их последовательность, третьи (изменение второго стиха) остались просто неотмеченными, а вся строфа, несмотря на то, что она зачеркнута, включена все же в окончательное чтение. Есть также неточности в передаче первых двух стихов восьмой строфы. Но особенно яркий пример искажения находим в последней строфе, четырнадцатой. В рукописи она имеет такой вид:

конечно
Но Пречистая [сердечно] Дама дивная
Заступилась за него
И впустила в Царство вечно
Паладина своего.

Вариант „Дама дивная“ лишь предположительно намечен Пушкиным сбоку, на полях рукописи, и отнюдь не отменяет основного чтения—„Но Пречистая“. Гофман, тем не менее, решительно заявляет: в четырнадцатой строфе был изменен первый стих:

„Дама дивная конечно“.

и вводит это чтение в окончательный текст.

К описанию рукописи М. Л. Гофман прибавляет две странички краткого историко-литературного и текстуального комментария. Этот

комментарий составлен также небезукоризненно. Впадая в явное недоразумение, Гофман пытается опровергнуть „легенду о двух редакциях—первоначальной, самостоятельной, и позднейшей, переделанной, Сцен“. Остается совершенно непонятным, из чего Гофман заключает, что первоначальной редакции придавали самостоятельное значение,—ее печатали именно как первоначальную, черновую редакцию. Дальше Гофман утверждает, что эту легенду „С. А. Венгеров как бы узаконивал, помещая романс в двух разных местах и даже томах своего издания“. Этот упрек Венгерову основан просто на плохой осведомленности: Гофману осталось, повидимому, неизвестным, что так печатал романс еще прежде Ефремов в суворинском издании. В последнем абзаце своей статьи Гофман вкратце резюмирует творческую работу Пушкина над романсом, поскольку она отразилась в онегинской рукописи. Его рассуждения здесь приобретают большую значительность, и это, пожалуй, наиболее интересное место в его работе. Он отмечает здесь некоторые существенные черты процесса переработки романса, о которых и нам придется говорить в дальнейшем.

Мы можем подвести теперь общий итог текстуальным изучениям романса о бедном рыцаре. Его окончательный текст был впервые напечатан в „Современнике“ вполне точно по чистовой рукописи, но, несмотря на это, перешел во все издания сочинений Пушкина с заметной ошибкой, которую исправил лишь С. А. Венгеров в 1910 году. Редакция черновой рукописи, крайне отрывочно описанной В. Е. Якушкиным, совершенно искажалась в изданиях П. О. Морозова, П. А. Ефремова и В. Я. Брюсова. С. А. Венгеров напечатал ее также с существенными ошибками. Лучше и полнее других была воспроизведена онегинская рукопись М. Л. Гофманом но и эта работа несвободна от неточностей и искажений.

Исправления в чистовой рукописи, черновой набросок к одной из строф романса, находящийся в той же тетради, и главное, наконец, полный текст черновой рукописи, со всем ее обилием зачеркнутых фрагментов, иногда целых стихов,—все это осталось совершенно незамеченным пушкинистами.

II.

Наша тема требует предварительного раз'яснения еще нескольких вопросов. Первый из них—вопрос о хронологическом приурочении работы Пушкина над романсом. Датировка момента завершения не возбуждает никаких сомнений. По положению в тетради, где „Сцены из рыцарских времен“ писаны в перемежку со статьей

„Мысли на дороге“, чистовая рукопись романса, датируется 1835 годом. „Сцены“ помечены в рукописи „15 авг.“, и чистовой автограф романса следует относить ко времени не раньше этой даты, по мотивам, о которых мы будем говорить немного ниже.

Несколько сложнее вопрос о датировке черновой рукописи. Она находится в одной тетради с произведениями конца двадцатых годов („Полтава“, VII глава „Онегина“ и др.), но Н. О. Лернер отнес ее к осени 1830 года, аргументируя следующим образом [1]): „Пьеса эта написана либо в конце двадцатых годов, либо, вернее, в 1830 г. Пушкин дал ее Дельвигу для „Северных цветов“ на 1831 г. (следует ссылка на письма Пушкина, которые мы приведем ниже), вероятно, он послал ее Дельвигу 4 ноября 1830 г. при письме, которое по духу одного тона с этим стихотворением“. Данные, на которые ссылается Лернер, таковы: 4 ноября 1830 г. Пушкин писал Дельвигу из Болдина: „Посылаю тебе, Барон, вассальскую мою подать, именуемую цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов. Доношу тебе, моему Владельцу, что нынешняя осень была детородна и что коли твой смиренный Вассал не околеет от сарацинского падежа, холерой именуемого и занесенного к нам крестовыми воинами, т.-е. бурлаками, то в замке твоем, Литературной Газете, песни трубадуров неумолкнут круглой год“ [2]). В письме Пушкина М. Л. Яковлеву, от 19 июля 1831 г. читаем следующие строки: „у Дельвига находились готовые к печати две трагедии нашего Кюхли и его же Ижорский, также и моя „Баллада о Рыцаре. влюбленном в Деву“. Не может ли это все Софья Михайловна оставить у тебя?“ [3]) К этому следует еще прибавить ответ М. Л. Яковлева от 23 июля 1831 г., не указанный Лернером: „Трагедии К., твою балладу и письма (она) отдаст мне для передачи тебе [4])“.

Из этой переписки с полной неоспоримостью выясняется лишь тот факт, что, рукопись „Баллады о Рыцаре, влюбленном в Деву“,— несомненно, что Пушкин называет так именно романс о бедном рыцаре,—находилась у Дельвига и осталась в его бумагах после его смерти. Заключать отсюда, что Дельвигу была послана черновая рукопись (тетр. № 2371 Рум. музея) именно при письме 4 ноября 1830 года—по меньшей мере рисковано. „Тон“ этого письма можно с не меньшей убедительностью сопоставлять со „Скупым

---

[1]) Н. О. Лернер. Труды и дни Пушкина. Изд. 2-е 1910 г., стр. 225.

[2]) Переписка Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. II, 1908 г., стр. 185.

[3]) Там же, стр. 281. Софья Михайловна—вдова Дельвига, умершего 14 января 1831 года.

[4]) Там же, стр. 288.

рыцарем", который был закончен как раз не задолго перед тем, 23 октября 1830 года. Кроме того, Лернер совершенно упускает из виду, что все это никак не может относиться к черновой рукописи романса просто потому, что Пушкин не мог посылать Дельвигу целую об'емистую, переплетенную тетрадь, в которой эта рукопись находится. Совершенно очевидно также, что Пушкин не мог этот черновик называть „готовым к печати". Не есть ли, в таком случае, онегинская рукопись—отдельный листок—именно тот автограф, который был послан Дельвигу? Такое предположение кажется нам более правдоподобным [1]). Приняв его, мы сможем оставить для черновой рукописи датировку конца двадцатых годов и получим довольно стройный хронологический ряд. Вероятно, подлинная рукопись, хранящаяся в собрании А. Ф. Онегина в Париже, помогла бы окончательно разрешить этот вопрос, а пока, не делая решительных выводов, мы ограничимся лишь предположениями, которые следует признать все же наиболее вероятными.

В близкой связи с вопросом о датировке стоит также вопрос об отношении романса к „Сценам из рыцарских времен". Мы видели выше, что два мнения были высказаны по этому поводу. Анненков сомневался в существовании связи между этими двумя произведениями, Якушкин склонен был понимать эту связь слишком упрощенно, считая романс составной частью „Сцен".

Анализ чистового автографа и его положения среди рукописи „Сцен" приводит нас к иным выводам, чем те, которые сделал Якушкин. Романс не находится среди сплошного текста и не писался под ряд с драматической прозой „Сцен", между тем как вторая песня Франца—„Воротился ночью мельник",—находится непосредственно среди драматического текста. Рукопись „Сцен" обрывается на листе 49-м и возобновляется лишь на листе 51-м. Оставшийся здесь промежуток в три страницы был использован Пушкиным для романса. На обороте листа 49-го находится краткий черновой набросок к строфе шестой окончательного текста, а на обоих сторонах листа 50-го переписан весь романс с немногими поправками, более старательным и щеголеватым почерком, чем вся рукопись „Сцен". Эти наблюдения дают вполне определенное представление о том, как шла работа Пушкина. Набрасывая вчерне

---

[1]) Косвеннее подтверждение этому находим в письме Дельвига Пушкину от середины ноября 1830 г.: „С получением сего письма, радость—душа моя, садись за бумагу и напиши мне все пьесы для „Северных Цветов", тобою приготовленные". Там же, стр. 189, Пушкин, повидимому, переписывал для Дельвига уже прежде написанные стихотворения. Следует отметить, что М. Л. Гофман, опубликовавший онегинскую рукопись, ни словом не обмолвился по вопросу о ее датировке.

свой драматический „План“,—именно так озаглавлены в рукописи эти сцены,—Пушкин оставил свободное место для песни Франца и лишь впоследствии вставил сюда романс о бедном рыцаре. Это явно разнородный творческий материал. Так называемые „Сцены из рыцарских времен“—лишь первый, черновой набросок задуманной драмы; об этом с полной очевидностью говорит и рукопись, испещренная бесчисленными помарками и исправлениями, и данное Пушкиным заглавие. А между тем, романс имел уже довольно долгую и сложную историю, подвергался значительной переработке и доведен до высокой степени художественной завершенности. Включая романс в свой „План“, Пушкин предлагал использовать уже законченное стихотворение для нового драматического замысла. Связь романса со „Сценами“ была, следовательно, для него проблематичной и могла конкретно осуществиться лишь в будущем драматическом произведении, если бы оно было закончено. Этот более поздний замысел, разумеется, ничуть не умаляет самостоятельное значение романса и не должен затемнять его самостоятельный смысл.

III.

Есть писатели, которые подолгу вынашивают замыслы своих творений, тщательно обдумывают построение целого и телеологию деталей и начинают писать только тогда, когда замысел вполне прояснился и нашел свою форму, и остается лишь закрепить эту форму на бумаге. Рукописи таких писателей почти ничего не скажут тому, кто ищет раскрытия путей творчества. Он найдет в них мелкие исправления, стилистическую шлифовку, может быть, отыщет одну-две неизвестных страницы, но—больше ничего. Творческую волю он увидит уже завершенной и движение замысла застывшим. Лишь в случайных признаниях,—в письмах и мемуарах—найдет он неполное и отрывочное отражение творческих исканий художника.

К этому типу творчества приближаются Тургенев, Гончаров.

Но есть художники и другого типа, художники, которые при первом приближении творческой волны берутся за перо, записывают планы и конспекты будущих произведений, пишут черновые наброски, переписывают, зачеркивают, переделывают и запечатлевают на бумаге весь процесс творчества, каждый этап в движеньи замысла. Черновые тетради и рукописи таких писателей—драгоценный клад для историка художественного творчества. Он ощутит в них биение пульса созидающей мысли, прикоснется к пламени творческого напряжения, поймет создание—в процессе создавания.

Такие художники—Достоевский, Пушкин.

Романс Пушкина „Жил на свете рыцарь бедный"—особенно счастливый случай для историка. Сохранились три рукописи этого стихотворения, последовательно отражающие весь творческий процесс его созидания, от первых черновых набросков, порой бессвязных и с трудом интерпретируемых, до последней кристаллизации формы, творчески завершонной и эстетически совершенной. Перед нами раскрыт весь путь, пройденный созидающей мыслью Пушкина, и мы отчетливо видим, как постепенно проясняется и светлеет виденье художника, вначале смутное и неясное, как оно воплощается в строгую и стройную форму.

Перед нами первая, черновая рукопись романса. Это четыре страницы большой альбомной тетради, мелко исписанные и исчерканные. Сквозь запутанную, сложную сеть отдельных слов, выражений, целых стихов, большей частью зачеркнутых, вырисовываются контуры первоначального замысла. Это—средневековая легенда, богатая конкретными чертами, густо окрашенная колоритом эпохи.

„Бедный рыцарь" „сильный духом", но „простой умом" „имел одно виденье в первой юности своей". „На пути в Женеву", „близ ручья". „увидел он" „благодатную Марию, матерь господа Христа". Тогда произошло в душе рыцаря преображение. „С той поры уж до могилы он на женщин не смотрел", он „привязал" себе „на грудь святые четки" и „никогда не подымал с очей" стальное забрало своего рыцарского шлема. „Тлея девственной любовью", преисполненный „набожным" рвением, он „кровью написал на щите" свой религиозный девиз. Для этой надписи Пушкин привлекает всю сложную католическую символику образа богоматери: „Sancta virgina", „Ave Maria", „Mater dolorosa ", „вечная звезда", но зачеркивает все это и избирает, наконец, такое начертание: „Ave mater Dei". Дальше Пушкин рассказывает, что „странный Паладин", „как безбожник", „никогда не молился ни отцу, ни сыну, ни святому духу", но „проводил целые ночи в часовне" „на коленах пред ликом пресвятой" богоматери. В крестовом походе против „неверных" „мусульман", „по пустыне Палестины", он „всех громче" выкликает имя своей дамы, и здесь снова латинские наименования Марии: „Sancta virgo", „mater dei", и, наконец, восклицание: „Lumen coelum, sancta Rosa!". „Возвратясь в свой замок бедный", рыцарь „занемог", и „долго" терзал его тяжелый „недуг", и, наконец, он „умер без причастия", „все влюбленный" в образ богоматери. „Бес лукавый" „хотел утащить в свой предел душу рыцаря" за его прегрешения: „он-де богу не молился", не соблюдал „поста", „непристойно волочился за матерью Христа".

„Но мать пречистая сердечно заступилась“ за бедного рыцаря и „приняла в рай небесный“ „своего Паладина“ и „кавалера“.

Мы рассказали здесь историю бедного рыцаря, пользуясь выражениями Пушкина, в значительной своей части зачеркнутыми. Уже в этой первой стадии процесса созидания Пушкин устраняет некоторые слишком конкретные детали. Зачеркнута „часовня“, зачеркнут стих, говоривший о том, что рыцарь имел виденье „в первой юности своей“. Тема предсмертной болезни рыцаря, лишь кратко намеченная двумя словами, остается неразработанной. Но от этого пока еще не меняется основной замысел. Это типичная баллада, эпическая по тону изложения, легендарная и историческая по замыслу и содержанию. С повествовательным спокойствием, порою с легкой иронией (притязания чорта: „Он-де...“), рассказывает Пушкин о средневековом еретике, который был поражен видением Марии, забыл молиться святой троице, умер без причастия и чуть было за свои грехи не угодил в ад, но был спасен, благодаря заступничеству богоматери.

В этой черновой рукописи романс не всюду доведен до стихотворной и строфической законченности, но сравнительный анализ онегинской рукописи и черновой Рум. музея позволяет реконструировать первоначальную редакцию романса, послужившую отправной точкой для дальнейшей переработки [1]).

1. Был на свете рыцарь бедный
Духом смелый и прямой
С виду сумрачный и бледный
Молчаливый и простой.

2. Он имел одно виденье
Непонятное ему
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

3. Путешествуя в Женеву
На дороге у креста
Видел он Марию Деву
Матерь Господа Христа.

4. С той поры, заснув душою
Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

---

[1]) Для удобства ссылок мы проставляем нумерацию строф. Методы, при помощи которых построена эта реконструкция, подробно об'яснены в приложении IV.

5. Никогда стальной решетки
Он с лица не подымал
А на грудь святые четки
Вместо шарфа навязал.

6. Тлея девственной любовью
Верен набожной мечте
Ave Mater Dei кровью
Написал он на щите.

7. Петь псалмы Отцу и Сыну
И Святому Духу век
Не случилось Паладину
Был он странный человек.

8. Проводил он целы ночи
Перед ликом Пресвятой
Устремив к ней скорбны очи
Тихо слезы лья рекой.

9. Между тем как Паладины
Ввстречу трепетным врагам
По равнинам Палестины
Мчались, именуя дам

10. Lumen coelum, sancta rosa!
Восклицал всех громче он
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон

11. Возвратясь в свой замок дальный
Жил он будто заключен
Все влюбленный все печальный
Без причастья умер он

12. Между тем как он кончался
Бес лукавый подоспел
Душу рыцаря сбирался
Утащить он в свой предел.

13. Он-де Богу не молился
Он не ведал-де поста
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

14. Но Пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в Царство вечно
Паладина своего.

Текст, приведенный нами здесь,—не законченная и самостоятельная редакция. Это лишь один момент в творческой работе поэта, искусственно зафиксированный нами, момент, когда хаотический словесный материал отливается в четкую стихотворную форму. Но Пушкин не останавливается на этой стадии воплощения. Первая реализация замысла, с лаконической точностью названная им „Баллада о Рыцаре влюбленном, в Деву", для него только повод к дальнейшему творческому раздумью, к дальнейшему перевоплощению образа.

В образе странного чудака, средневекового вероотступника, он вскрывает черты высокой духовной красоты и высшего человеческого совершенства. Это новое видение овладевает теперь творческой мыслью Пушкина. Спокойно-эпическое отношение к изображаемому сменяется лирически повышенным и патетическим.

Вся дальнейшая переработка „баллады" есть постепенное углубление замысла, и каждый зачеркнутый стих, каждое замененное слово явственно говорят о стремлении возвысить образ бедного рыцаря, очистить его от всего случайного и внешнего и явить нам его сокровенную сущность, его внутренний смысл.

IV.

В чем же отразилась эта эволюция замысла, и каковы были пути воплощения нового виденья? Это постепенное возвеличение образа, концентрация рассеянного и неясного света пронизывает обе последующие рукописи романса, онегинскую и чистовую Румянцовского музея. Они обе проникнуты единым устремлением, и в чистовой рукописи Пушкин лишь продолжает завершать работу, начатую в онегинской. Поэтому нам не приходится разбивать дальнейшее изложение отдельным анализом каждой рукописи.

Черта, которая первой бросается в глаза,—это большая сжатость окончательной редакции по сравнению с первоначальной. Из четырнадцати строф „баллады" только восемь входят в окончательный текст. Пушкин не сразу произвел это сокращение. В онегинской рукописи мы находим зачеркнутыми пять строф: 3-ю, 6-ю, 7-ю, 8-ю и 13-ю. Строфы 7-я и 13-я рассказывали о нерадивости рыцаря в служении церкви и о том, что эти грехи его и своеобразно истолкованное чортом поклонение Марии после его смерти явились причиной попытки беса „утащить в свой предел" его душу. Пушкин попробовал сперва внести сюда исправления. В строфе 7-й он, устранил церковно-молитвенный оттенок: „несть мольбы" вместо прежнего „петь п с а л м ы". Точно так же попытался он смягчить

строфу 13-ю: „Он-де вечно“ и „не путем-де волочился“ вместо самого первоначального „непристойно волочился“. Но эти частичные поправки не удовлетворили Пушкина. Он перечеркнул эти строфы и отказался совсем изображать прегрешения паладина.

Более важно и знаменательно, что Пушкин зачеркнул также строфы 3-ю, 6-ю и 8-ю. Эти строфы, центральные по своему значению в прежнем замысле, рассказывали о том, что в видении рыцарю явилась Мария, и что именно богоматерь была предметом его набожного поклонения. Отвергнувши эти строфы, Пушкин совершенно скрывает самое содержание видения рыцаря и его „сладостной мечты“ и делает его поклонение беспредметным, направленным к какому-то несуществующему призраку, о котором мы ничего не знаем. От этого сразу преображается весь замысел, и центр внимания перемещается на самую экстатическую напряженность его духовного горения.

Особенно любопытно исключение 6-й строфы. Она была потом восстановлена и вошла в окончательный текст, но в измененном виде, и в этих изменениях кроется об'яснение того, почему Пушкин исключил ее прежде. Эпитеты „девственный“, „набожный“, надпись „Ave Mater Dei“,—вот что исчезло из этой строфы, вот что Пушкин хотел устранить, когда зачеркнул сначала всю строфу. Этот пример наглядно показывает, как тщательно Пушкин старался скрыть всякие намеки на богоматерь и затушевать религиозный оттенок мечты бедного рыцаря.

Строфы 12-я и 14-я, говорившие о попытке беса завладеть душою рыцаря и о заступничестве богоматери, остались в онегинской рукописи неисключенными, и были устранены лишь в чистовой Румянцовского музея. Строфа 12-я совсем не вошла в эту рукопись, а строфа 14-я была туда переписана и потом зачеркнута. Но прежде, чем зачеркнуть ее, Пушкин еще задержался на ней. Он увидал, что в этой строфе, особенно в ее последнем стихе, который говорил, что пречистая заступилась за „паладина своего“, неожиданно раскрывается то, что он так старательно утаивал. Раскрывается, что рыцарь был паладином богоматери, что ей было посвящено его пламенное служение. Тогда Пушкин делает попытку скрыть это неожиданное разоблачение и вносит такую поправку: „паладина моего“. Но такая редакция совершенно неуместно вводила бы личность автора, а Пушкин, не задерживаясь на ней, решается окончательно исключить строфу и зачеркивает ее.

Сравнивая оставшиеся восемь строф с четырнадцатью строфами первоначальной редакции, мы отчетливо улавливаем те пути, какими шла мысль Пушкина от прежней „баллады“ к воплощению нового

замысла. Он отсек, во-первых, рассказ о загробных скитаниях рыцаря и ограничился изображением его земной жизни. Во-вторых, он устранил детали, так или иначе связывавшие образ рыцаря с религией и церковью. В-третьих, наконец, он отверг конкретизацию видения рыцаря и устранил совершенно образ Марии, как об'ект его рыцарского служения.

Прежняя „баллада“ имела довольно сложную сюжетную схему, заключала в себе некоторую историю отношений и столкновений,— теперь всё это исчезло Романс не имеет сюжета, в нем почти нет повествования, и его единственной темой стал образ печального рыцаря, единый и цельный, напряженный в тонкой духовности экстаза. „Образ рыцаря очищен от всего земного, высоко поднят над дольним миром...,—только однатонкая нить еще связывает его с реальною средою, с рыцарством: Палестина, сражение с мусульманами и клич: „Lumen coelum, sancta Rosa!“ [1]) В образе средневекового грешника, „странного“ паладина Марии, Пушкин увидел полноту и совершенство целостной души, познавшей цель и смысл своего бытия. Напряженная страстность душевного пламени, экстатическая просветленность чистой любви,—эти черты, выраженные прежде бледно и неясно, терявшиеся в шелухе колорита эпохи и аксессуаров религиозной легенды, сосредоточили теперь на себе все внимание Пушкина; смелым и твердым ударом он отсекает все, что не вело к его единственной цели, все, что затемняло и принижало образ рыцаря. Этот образ, освобожденный от всего конкретного, Пушкин возносит на горние высоты и на руинах прежней баллады начинает строить новое воплощение.

Восемь строф, оставшиеся от первоначальной редакции (прежде 1-я, 2-я, 4-я, 5-я, 6-я, 9-я, 10-я и 11-я), подвергаются теперь коренной переработке. В первой строфе Пушкин изменяет самое начало: „Жил на свете рыцарь бедный“ вместо прежнего „Был“, придавая более эпический характер первоначальному чтению „Был на свете рыцарь бедный“. Затем, Пушкин дает другое расположение стихам этой строфы. Стих „Духом смелый и прямой“ отодвигается на последнее, четвертое место и приобретает особую выразительность, заключая собой строфу и контрастируя с предшествующим стихом „С виду сумрачный и бледный“.

Во второй строфе Пушкин изменяет второй стих: „Непостижное уму“. Эта новая редакция, сама по себе более выразительная, чем вялый прозаический оборот „непонятное ему“, заключает в себе

---

[1]) М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М. 1919, стр. 95. Мы исправляем стих, который М. О. Гершензон приводит в неверной редакции.

также некоторую новую мысль и вносит в строфу полускрытый контраст, аналогичный контрастному построению первой строфы. Виденье, непостижное уму, глубоко врезалось в сердце рыцаря. Этим Пушкин как бы подчеркивает иррациональный, чувственный характер экзальтации бедного рыцаря.

В третью строфу Пушкин вносит только одну поправку, но зато очень характерную: вместо прежнего „заснув душою" он пишет „сгорев душою". М. Л. Гофман полагает, что „от изменения одного этого слова образ бедного рыцаря сразу утончился и стал выразительнее" [1]). С этим вряд ли можно согласиться. М. О. Гершензон с полной неоспоримостью показал, что в словоупотреблении Пушкина это были почти синонимы, и что внутреннее „горение" души он всегда мыслил, как внешний „сон" ее [2]). Скорее эта поправка говорит о другом, о том, что, вместо внешнего живописания образа Пушкин стремится изобразить его изнутри и избирает более яркую суггестивную форму для выражения той же по существу мысли.

Строфа четвертая претерпела многократные изменения. Пушкин упорно работал над ней, несколько раз переставлял ее двустишия и тщательно отделывал ее стилистически. В конце всех исправлений эта строфа получила такую редакцию:

Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Исчез таким образом эпитет „святые четки", а прежнее „никогда" заменено более энергичным „ни пред кем не подымал".

Особенно многозначительны изменения пятой строфы. Первый стих „Тлея девственной любовью" через промежуточный вариант „Полон верой и любовью" приводит к окончательной форме „Полон чистою любовью". Во втором стихе отвергнут эпитет „набожный": „Верен сладостной мечте". Наконец, вместо надписи „Ave Mater Dei"—сокращенные буквы: „A. M. D. своею кровью". В этих исправлениях мы отчетливо улавливаем мысль Пушкина. Он стремится последовательно устранить эпитеты конкретные, говорящие о содержании мечты—„девственный", „набожный", и заменяет их эпитетами общими, характеризующими лишь самое психическое состоя-

---

[1]) „Неизданный Пушкин", стр. 115.

[2]) М. О. Гершензон. Явь и сон. „Вопросы теории и психологии творчества", VIII. Харьков. 1923.

ние рыцаря— „чистый“, „сладостный“. Точно так же молитвенный возглас „Ave Mater Dei“ сменяется таинственными, символическими буквами. Прикрывается последний намек на богоматерь.

Совершенно перерабатываются строфы шестая и седьмая. Исчезает прежний повествовательно-спокойный тон, интонация становится напряженной и порывистой, и строфы начинают звучать совсем по-иному, энергически и выразительно:

И в пустынях Палестины
Между тем как по скалам
Мчались в битву Паладины
Именуя громко дам

Lumen coelum, sancta Rosa!
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром его угроза
Поражала мусульман.

В строфе седьмой исчезли бледные прозаизмы „восклицал всех громче“ „и гнала... со всех сторон“. Рыцарь становится „дик и рьян“, его слову придана почти нечеловеческая сила: оно поражает, как гром небесный.

Не столь коренные изменения последней строфы, восьмой, не менее знаменательны. Во втором стихе невыразительное „будто заключен“ заменено более решительным „строго заключен“. В третьем стихе устранен эпитет „влюбленный“—„Все безмолвный, все печальный“, и, наконец изменен четвертый стих: вместо прежнего „Без причастья умер он“—„как безумец умер он“. Этими исправлениями Пушкин, как и в пятой строфе, стремится уничтожить последние рудименты первоначального замысла. „Чистая любовь“ рыцаря к его „сладостной мечте“—это уже не прежняя „влюбленность“ в образ Марии. „Без причастья“—эта конкретная черта служила раньше переходом к рассказу о загробной судьбе рыцаря. Пушкин совершенно изменяет эти два стиха и заключает свое стихотворение почти трагическим аккордом.

Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

Образ рыцаря предстает здесь в совершенно ином свете: отединившийся от людей и мира, весь погруженный в свое видение.

Немногие чисто стилистические поправки говорят всё о том же стремлении повысить лирическую выразительность стихотворения.

В строках третьей и четвертой повествовательное соединение фраз союзом „и“ сменяется анафорическим нагнетанием:

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Он себе на шею четки...

В строфе пятой обычное „написал“ заменено более возвышенным „начертал“. Такого же рода поправку внес Пушкин в строфу девятую (прежде 14-я) перед тем, как зачеркнуть ее. Вместо прежнего „И впустила“ Пушкин написал: „Водворила в Царство вечно“. Следуя ломоносовской классификации, мы сказали бы, что Пушкин транспонирует все стихотворение из „среднего штиля“ в „высокий“.

Так по обломкам прежней баллады создается новое стихотворение, одно из высоких произведений пушкинской лирики.

Жил на свете рыцарь бедный
Молчаливый и простой
С виду сумрачный и бледный
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
A. M. D. своею кровью
Начертал он на щите.

И в пустынях Палестины,
Между тем как по скалам
Мчались в битву Паладины
Именуя громко дам.

Lumen coelum, sancta Rosa!
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром его угроза
Поражала мусульман.

Возвратясь в свой замок дальный,
Жил он строго заключен,
Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

V.

Роману Пушкина суждено было сыграть заметную роль в развитии русской литературы. Два великие произведения, глубоко различные между собой, но прекрасные каждое по-своему, прошли под знаком бедного рыцаря. Мы говорим об „Идиоте“ Достоевского и „Стихах о Прекрасной Даме“ Блока. В романе Достоевского раскрыты все нити, связывающие его с пушкинским образом. В романтической лирике Блока это менее явно, но общность темы и настроения несомненна.

И вот теперь мы узнаем, как долог и сложен был путь его создания. Первый замысел романса явился Пушкину в форме средневековой баллады-легенды, а бедный рыцарь—в образе „странного паладина“ и вероотступника. Потом сквозь этот образ проступили иные, более глубокие черты, и Пушкин стал перерабатывать свою „балладу“.

Три пути вели Пушкина к решению его художественной задачи, к последнему воплощению образа. От биографии рыцаря—к почти статическому его изображению. От поклонения, обращенного к Марии,—к беспредметному экстатическому горению, никуда во-вне не направленному. И, наконец, от образа, конкретными чертами связанного с определенной эпохой,—к образу общего, почти универсального значенья. Этот последний, третий путь, если понимать его в более расширительном смысле, покрывает собою все остальные пути.

Мысль Пушкина долго витала над землей, погруженная в конкретные черты и детали эпохи. Лишь постепенно углублялся Пушкин в свой замысел, и постепенно прояснялось перед ним новое виденье.

От конкретного к общему, от явления к смыслу,—таков путь, которым прошел Пушкин при создании романса о бедном рыцаре.

Приложения.

Мы помещаем в приложении точные и по возможности полные транскрипции всех трех рукописей, пользуясь общеупотребительной системой условных знаков. В квадратные скобки [ ] заключено все зачеркнутое, в круглых скобках мы дополняем недописанное, звездочка * означает предположительное чтение. В совершенно неразборчивых местах мы ставим нрзб; в тех местах, которые нам не удалось прочесть, но которые мы все же не можем признать окончательно недоступными для прочтения, мы пишем „не прочитано". Таких мест, впрочем, немного, и все они находятся в черновой рукописи. Орфографию Пушкина мы соблюдаем всюду, за одним только исключением. В написании прилагательных Пушкин был не всегда последователен: „сумрачный", но „печальной". Кроме того, концы слов часто (гл. обр. в черновой рукописи) не дописаны, и не всегда можно установить, какое именно написание флексии избрал бы Пушкин в данном случае. Поэтому мы даем всюду однообразную орфографию в окончаниях прилагательных.

Благодаря содействию Н. К. Пиксанова и Г. П. Георгиевского, нам удалось получить доступ к рукописям б. Румянцовского музея. Б. Л. Модзалевский любезно разрешил нам воспользоваться снимком с онегинской рукописи, принадлежащим Пушкинскому Дому. М. А. Цявловский с исключительной готовностью согласился проверить нашу транскрипцию черновой рукописи, крайне трудной для прочтения, и внес в нее несколько исправлений.

Всем вышепоименованным лицам мы приносим глубокую благодарность.

Приложение I. Черновая рукопись.

Эта рукопись находится в тетради 2371 Румянцовского музея на листах 23—24 об. по опекунской нумерации или 77 об.—76 по жандармской. Для удобства ссылок мы проставляем римскую нумерацию строф.

Лист. 23
(77 об.)

Был на свете
Рыцарь бедный
[Духом] [сильный] [честный*] [смелый]
Духом смелый и прямой I.
[Прост] [умом] [и] [простой]
с виду
[Ликом] сумрачный и бледный
Молчаливый и простой.

*

[Ви] [Рыцарь] [нрзб]
[Он] имел [одно] виденье
непонятное[1]) ему
[В первой юности своей] II.
[И глубоко впечатленье]
[было в] В сердце врезалось ему

*

[Он увидел нрзб]
[Он] [благодатную] [Марию]
поехал он
[Матерь Господа] Хрис(та)
Он увидел
на пути [раз] у в Женеву III.
[близ] [был] [на доро] [нрзб] [Х] крес(та)
[нрзб] [ручья] [Видит]
[Видел] он Марию—деву
Матерь Г. нрзб (Христа?)[2])

*

заснув душою
С той поры [уж до могилы]
Он на женщин[3]) не смотрел[4]) IV.
И до[5]) гроба ни с одною
Молвить слова не хотел

Лист 23 об. (77)

Dei
[Он цел] [дева] [mater dolorosa]
[Не из] [вечная] [звездой]
[Он] мистическая с
и на грудь[6]) [надел] [святые]
[на щите] [Он] четки пр[7]) [на] вязал
[он] [нрзб] [нрзб]
[нрзб] Вместо[8]) шарфа [не проч.] [не проч.]
[нрзб]

---

[1]) В рукописи описка „непонятную".

[2]) После этой строфы следует одна совершенно вымаранная строфа. Можно с трудом прочесть только отдельные слова: „с той поры", „двицу", „вдовицу", „он глаза". Повидимому, это первоначальные наброски к следующей строфе.

[3]) Описка: „женщиной".

[4]) В конце этого слова какая-то помарка.

[5]) „д" написано поверх какой-то другой буквы.

[6]) Переправлено из: „груди".

[7]) Повидимому, это означает исправление „привязал".

[8]) В рукописи описка „Вместе".

[никогда] стальной решетки V.
лица
Он с [очей] не подымал
[на щите]
[дальной*] [смерти кресте]
Ave maria – [virgina]
[На щите] [написал он] на щите

*

[Чи] [тлея] тлея де(в)ственн(ой) любовью
Верен набожной мечте
[virgina]
Ave [Dei] Sancta [Mater] Dei VI.
[Ave нрзб Maria он] кровью
Написал он (на) щите

*

[не проч.]
[не проч] [он]
[Пред нрзб] — ночи
[На коленах проводил]
[он] [по ночам]
[Не молился]
[не молился]
[Никогда]
[Рыцарь] [ни] отцу ни сыну
[Он ни сыну ни отцу]
[Ни Св. духу]—век [паладину]
[не [не] [с не проч.] на* коле*(нах)
молился] [не молился] [час прощал*] [в его часови*]
[погибший] [час] [нрзб до кончины]
[как безбожник]

*

Проводил [по ночам]
[но в часовне]
целы ночи
[На коленах]
[проводил]
[Он] пред ликом пресвятой VII.
[На Пре]
[Устремив] [к ней] [строги*] [1]) очи

---

[1]) Это неясное слово мы предпочитаем читать „строги", хотя в онегинской рукописи Пушкин пишет „скорбны". Чтение „тоски" (Морозов) совершенно исключено.

Лист 24
(76 об.)

лья
Тихо слезы [лил] рекой

*

[В палестину]
[Ни к отцу ни к сыну]
[ни]
[ни] [не прочитано]
петь псалмы
[Умолять *] отцу и сыну VIII.
[Ни] свято(му) духу век
Не случилось палади(ну)
странный
был он человек.

*

[В] между как паладины
[вместе] [мчались] нрзб нрзб
[мчались встречу нрзб] IX.
[не проч.] [По пустыне] Палести(ны)
нуя [своих *]
име[нова](ли) [Именуя дам]

*

[нрзб] [где] [там] [где] [нрзб]
[где] [злодеи*][1])
[там]
[Он один] [злодеи*][1]) [трижды*]
[всех]
[Он] [всех он громче восклицал]
[Ave sancta mater dei]
[И неверных] [по] [и неверных]
[Sancta virgo] [злодеи]*[1])
Lumen coelum [mater dei] sancta rosa!..
восклицал [Всех он громче восклицал]
всех X.
И гнала его угроза
[нрзб] [нрзб]
[Мусульман] со всех сторо(н)

---

[1]) Мы не уверены в этом чтении „злодеи", но в рукописи трижды повторяются одни и те же начертания, напоминающие именно это слово.

Лист 24
об. (76)

*

дальный
Возвратясь в свой замок [бедный]
жил он будто
[без] [без причастья умер он] заключен
[Добрый] [нрзб] [занемог]
[Рыцарь] [нрзб] [век] XI.
Все влюбленный
[долго] [недуг] — печальный
без причастья умер —
[и] [и скончался* не проч.]

*

Как боролся он с кончиной
бес лукавый подоспел
душу нрзб
[и тащить] [рыцарь] сбирался XII.
Утащ(ить) он в свой предел]
[Душу рыцаря хотел]

*

Он де богу не молился
он не ведал де поста
[и]
[Он де с матерью [1])] Христа XIII.
[и] непутем [нрзб]
[Непристойно] волочился

*

[пречи*]
пречистая [мать] сердечно
[пред нрзб]
[Но]
[Мать заступилась]
[пред очи]
заступилась
[за него] [нрзб] за него —
в царство вечно
[И пустила] и пустила [в рай небесный] XIV.
Приняла] [2]) [нрзб]
[Ка](валера) [3]) Паладина своего

---

[1]) Можно прочесть также „Матуш(кой)".

[2]) Переправлено из „принял".

[3]) Разумеется, рискованно по двум буквам восстанавливать целое слово, но тем не менее мы решаемся предложить свою догадку.

Приложение II. Онегинская рукопись.

Эта рукопись, по описанию Б. Л. Модзалевского, „1/2 листа почтовой бумаги большого формата“ с жандармской пометкой 8[1]), находится в собрании А. Ф. Онегина в Париже. Мы даем транскрипцию по снимку, хранящемуся в Пушкинском Доме.

Жил на свете рыцарь бедный
молчаливый и простой[2])
2) Духом смелый и прямой I.
1) С виду сумрачный и бледный

*

Он имел одно виденье
Непостижное уму
И глубоко впечатленье II.
В сердце врезалось ему.

*

Путешествуя в Женеву
на дороге
[Он увидел] у креста
ел
Вид[ит] он Марию Деву III
Матерь Господа Христа[3])

*

сгорев
‡ С той поры [заснув] душою
‡ Он на женщин не смотрел IV.
‡ И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.[4])

*

С той поры
[2][5]) [Никогда] стальной решетки
Он с лица не подымал
[Паладин] на шею

---

[1]) Неизданный Пушкин, стр. XVII.

[2]) Этот стих вписан между строк после того, как был написан последующий.

[3]) Вся строфа зачеркнута.

[4]) Значенье большой скобки с тремя крестиками возле этой строфы нам не совсем понятно. Такой же знак стоит и возле VII строфы. М. Л. Гофман по этому поводу пишет: „Седьмую строфу поэт предполагал переставить после четвертой“. (Неизданный Пушкин, 115). Мы в этом не вполне уверены. Переставляя VI строфу, Пушкин обозначил это совершенно иным способом.

[5]) Зачеркнув цифру 2, Пушкин этим отменяет всю перестановку.

1 { [А на грудь] [святые] четки
при
Вместо шарфа [на] вязал
и себе [1]) V.

*

верой и любовью
Полон набожной
++ { [Тлея] [девственной] любовью
ен набожной
Вер [ный] [девственной] мечте VI.
A. M. D. Ave, mater Dei, кровью
своею Написал он на щите [2]).

*

Несть [призывать]
+ { [Петь мольбы] отцу ни [3]) сыну
+ Ни
+ [И] Святому Духу ввек
Не случилось Паладину VII.
Странный был он человек [4])

*

Проводил он целы ночи
Перед ликом Пресвятой
Устремив к ней скорбны очи VIII.
Тихо слезы лья рекой. [5])

* ++

Между тем как Паладины
Ввстречу трепетным врагам
По равнинам Палестины IX.
Мчались именуя дам.

*

Sancta rosa!
Lumen coelum, sancta rosa!
в восторге
Восклицал [всех громче] он

---

[1]) Повидимому, это относится к 3-му стиху: „И себе на шею четки".

[2]) Вся строфа зачеркнута. Фигурная скобка с двойным крестиком означает перенесение строфы на место между VIII и IX, где стоит такой же знак. Потом промежуточные строфы VII и VIII были исключены, и перестановка оказалась таким образом ненужной.

[3]) Переправлено из первоначального „и".

[4]) и [5]) Вся строфа зачеркнута.

как гром
И [гнала] его угроза X.
[все гнала]
[Мусульман] со всех сторон.
оглашала [1]).

*

Возвратясь в свой замок дальный
Жил он, строго заключен,
безмолвный XI.
Все [влюбленный] все печальный
Без причастья умер он.

*

Между тем
он кончался
Как [боролся он с кончиной]
Дух
[Бес] лукавый подоспел XII.
Душу рыцаря сбирался
Бес тащить уж в свой предел

*

Он де Богу не молился
Он не ведал-де поста,
[не]
[Он] [де вечно] XIII.
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа [2]).

*

конечно
Но Пречистая [сердечно] Дама дивная
Заступилась за него XIV.
И впустила в Царство вечно
Паладина своего.

Приложение III. Чистовая рукопись.

Эта рукопись находится в тетради № 2384 Румянцовского музея, на обеих сторонах листа 52 по жандармской нумерации, или 50 по опекунской. На предшествующей странице тетради (Л. 51 об.

---

[1]) Это слово вышло на снимке не отчетливо. М. Л. Гофман читает его „Оглушала". Мы согласуем свое чтение с черновым наброском в тетр. 2384 Рум. музея.

[2]) Вся строфа зачеркнута.

жанд. нум., 49 об. оп. нум.) сверху посередине начато и подчеркнуто: „Жил на свете". Но потом эти слова зачеркнуты, и в левом верхнем углу страницы начат черновой набросок к строфе VI (прежде IX).

Между тем как Паладины
Оглашая на конях
[Оглашая] [битв] [равнины] [па]
Палестины
нрзб
Именуя дам [своих]
[встречу] мчались в
[в бой неслись] [на*]

Затем вся страница перечеркнута наискось карандашем, и на следующей странице начинается чистовая рукопись романса [1]).

Жил на свете рыцарь бедный
Молчаливый и простой
С виду сумрачный и бледный I.
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье II.
В сердце врезалось ему.

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он I.
[И] [2]) до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел

2 { Ни пред кем [3]) и с лица [3])
[И] [С той поры] стальной решетки
[Он] [с лица] не подымал IV.
1 { Он [и] себе на шею четки
Вместо шарфа навязал

Полон [4]) чистою любовью

---

[1]) Различные написания окончаний прилагательных в этой рукописи вполне отчетливы, и поэтому мы их сохраняем, так же как и пунктуацию, в своей транскрипции.

[2]) Пушкин попробовал переделать „и" в „он", но потом зачеркнул и надписал „он".

[3]) Знаками, здесь непередаваемыми, показано, что слова: „ни пред кем" должны читаться перед: „не подымал", а слова: „и с лица"—перед: „стальной решетки".

[4]) „Полон" переправлено из первоначального „Полный".

ен сладостной
Вер[ный] [набожной] мечте V.
A. M. D. — своею кровью
Начертал он на щите

И в пустынях Палестины
Между тем как по скалам
Мчались в битву Паладины VI.
Именуя громко дам

Lumen coelum, sancta Rosa
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром его угроза VII.
Поражала Мусульман.

Возвратясь в свой замок дальной
Жил он строго заключен
Все безмолвный, все печальной, VIII.
Как безумец умер он.

[Но Пречистая конечно
вшись
Заступи[лась] за него IX.
Водворила [1]) в царство вечно
Паладина своего [2]).]

Приложение IV.

Мы оговорили уже (стр. 104), что текст, предложенный нами, есть реконструкция первоначальной редакции. Это требует пояснений.

История романса по рукописям Пушкина представляет собой сплошной творческий поток. Первоначальная редакция не дана непосредственно, в виде переписанного текста, и поэтому ее восстановление неизбежно требует привнесения самостоятельной работы исследования. В сущности так именно поступал М. Л. Гофман, когда он предложил в качестве первоначальной редакции романса свое первое чтение онегинской рукописи [3]). Он принимал в свой текст одни поправки Пушкина, но снимал другие, при чем это делалось без какой-либо строго-продуманной системы. Но хуже всего то, что Гофман старался выдать свое чтение за подлинный

---

[1]) Пушкин начал строку с прописного „И", но потом переделал его в прописное „В" и продолжал „Водворила".

[2]) В этом слове попытка исправления: „моего".

[3]) М. Л. Гофман. Первая глава науки о Пушкине. Пб. 1922, изд. 2-е, стр. 78.

текст Пушкина. От явился здесь покорным продолжателем редакторской традиции, которая на деле допускала самостоятельное комбинирование текстов, но запрещала открыто в этом признаваться.

Для нашей цели мы пытаемся рационально обосновать приемы интерпретирования текста и избираем для фиксации вполне определенный момент творческого процесса: момент, когда романс впервые принимает четкую стихотворную форму. Этот момент наступил не сразу в отношении всех строф романса, но всецело ограничен пределами между последним чтением черновой рукописи и первым (за немногими случайными исключениями) чтением онегинской. Этими же пределами был строго ограничен и круг нашего выбора. Конкретно мы можем выделить два типа отношения онегинской рукописи к черновой.

1) Переписывая вполне законченную строфу из черн. рукописи, Пушкин вносит в нее поправки, намечающие дальнейшую переработку. Сюда относятся строфы I, II, VII, XI, и в этих случаях мы принимаем чтение черн. рук.

2) Путем перестановки или легкого изменения (строфы V, VIII, X, XIII, XIV), или более значительной переработки (строфы III и IX) Пушкин придает строфическую законченность тексту черн. рук. В этих случаях мы берем чтение онег. рук. Сюда же следует присоединить строфу IV, которую Пушкин переписал без всяких изменений.

Строфы VI и XII соединяют в себе оба случая и мы реконструируем их по обеим рукописям. Впрочем, здесь идет речь лишь о незначительных редакционных отличиях.

Порядок строф, в одном случае различный, нами взят из онег. рук. по соображениям элементарной связности текста: строфа VII теряет всякий смысл, будучи поставлена, как в черн. рук., после строфы VIII. Ее первые наброски, впрочем, и в этой рукописи предшествуют строфе VIII.

Так реконструирована нами первоначальная редакция романса [1]).

Г. Фрид.

---

[1]) По типографским условиям во всех транскрипциях отсутствуют знаки: ъ, ѣ, і. Ред.

„Счастливая ошибка“ Гончарова как ранний этюд „Обыкновенной истории“

I.

Вопрос о литературном генезисе „Обыкновенной Истории“ Гончарова исключительно сложен, полное решение его невозможно.

По отношению к „Обломову“ и „Обрыву“ исследователь получает богатый биографический материал, процесс работы Гончарова над обоими романами может быть изложен по черновым рукописям, а отдельные варианты замысла и фактическая сторона работы романиста может быть восстановлена по многочисленным письмам и воспоминаниям, относящимся к этой поре деятельности Гончарова [1]). „Обыкновенная история“ всех этих черновых и вспомогательных материалов лишена совершенно. Исходные пункты художественного замысла этого романа и весь процесс его созидания могут быть восстановлены очень приблизительно: в нашем распоряжении имеются отрывочные упоминания современников о некоторых прототипах Адуевых, неопределенные их датировки не позволяют сколько-нибудь полно проследить хронологические этапы созидания черновая. Черновая рукопись не дошла до нас; обращение к первопечатному тексту „Современника“ также ничего не дает для истории и эволюции художественного целого—последующий текст отличается немногими исправлениями частного характера. Наконец отсутствуют и косвенные свидетельства—письма той поры самого Гончарова.

---

[1]) Рукописные варианты к „Обломову“ опубликованы А. Мазоном в приложении к его книге; неизданные главы „Обрыва“ опубликованы мною (М. 1926, в издат. „Огонек“) отдельной книжкой.

При таком положении дела мысль о написаньи творческой истории первого романа Гончарова (роль которого и в литературной эволюции русского романа и в творчестве нашего романиста очень значительна), эта мысль кажется неосуществимой. Положение спасает однако, опубликованная недавно Ляцким повесть Гончарова „Счастливая Ошибка", относящаяся к 1839 году (припомним, что „Обыкновенная история" напечатана была в 1847 г.). Еще А. Мазон в своей диссертации о Гончарове указал на значительное сходство этой ранней повести с написанным через 8 лет романом. Приводя в кратких словах содержание этой повести (с которой он ознакомился в архиве Л. Н. Майкова) Мазон писал: Si toutefois, Heureuse Erreur „n'a prise en soi, qu'un mérite littéraire assez mince, elle présente certainement un réel interêt pour l'historien de la littérature russe. Une grande partie de l'oeuvre postérieure de Gontscharoff est en germe dans cette nouvelle. Alexandre Adouev, le héros d'„Histoire ordinaire" est, on peut le dire, en pleine vie dès 1839, car il ressemble à Egor Adouev (герой „Счастливой ошибки" А. Ц.), ni plus ni moins qu'a un frère jumeau." (A. Mazon. J. Gontsharoff. Paris, 1914, page 56). Эти немногие соображения, высказанные Мазоном, повторили Ляцкий (в 3-м изд. своих „очерков" 1920 г.) и Евгеньев-Максимов, автор новейшей книжки о Гончарове (М. 1925). Но никто из них не подверг эту повесть более внимательному анализу, хотя при таком сходстве с романом она являлась бы ценнейшим материалом для его творческой истории. При условии правильной постановки проблемы вполне возможно извлечь из анализа „Счастливой ошибки" те заключения, которые позволили бы в в основных чертах воссоздать этот путь Гончарова от „первоначального эскиза" к роману, как художественному целому и хотя бы схематически сформулировать этапы его творческой работы. Факты „творческой истории", которые мы не можем добыть прямым изученьем черновых, писем и т. п. материалов, могут быть получены путем исследования повести 1839 г., тесно примыкающей к интересующему нас роману.

Необходимо, однако, предварительно условиться в содержании понятия „эскиза" или „этюда" и этим несколько методологизировать наше дальнейшее исследование. Без предварительных условий, понятие это будет употребляться в разных значениях и потеряет оттого всю свою познавательную четкость, что, конечно, отразится и на результатах исследования. Когда говорят обычно, что данные отрывки являются этюдом какого-нибудь произведения, этим прежде всего подчеркивают наличность известного целевого задания, обусловливающего существование этих отрывков; этюд

и эскиз эстетической ценносстн не имеют, их роль—в подготовке материала и разработке формы эстетического целого. И наконец, третьей особенностью этюда и эскиза, не столь необходимой, как первые две, но характерной и типичной, является их меньший об'ем; они разрабатывают часть художественного целого, не претендуя на охват всех эпизодов и деталей („этюд головы" или „этюд части полотна" в живописи и т. д.). При этом этюд должен найти себе более или менее полную аналогию в фабуле эстетического целого, которое он готовит.

С этой точки зрения „Счастливая ошибка" эскизом „Обыкновенной истории" названа быть не может. Этому противоречит, прежде всего, безусловная эстетическая оформленность и законченность „Счастливой ошибки". Она была помещена в рукописном журнале семьи Майковых „Лунные ночи"; считал ее законченной и сам автор, который, конечно, никоим образом не связывал ее в ту пору с будущим романом; ни о какой „подготовительной" ее роли тогда не могло быть и речи.

И, однако, этим вопрос об этюдности „Счастливой ошибки" не только не снимается с очереди, а наоборот выдвигается с особенной настойчивостью. „Счастливая ошибка" напечатана Гончаровым не была ни в 30-х годах, ни позже, и окончательной эстетической реализации таким образом не получила. Причины этого сложны и здесь мы их касаться не намерены, для нас важен факт напечатания. Если принять во внимание, что „Обыкновенную историю" Гончаров писал в годы, непосредственно следовавшие за „Счастливой ошибкой", (Ляцкий, 107), то становится теоретически вполне возможным ее связь с романом. Вполне возможно было использованье этой повести, ее фабулы, сюжетных деталей, композиционных приемов и т. п. в том или ином виде в романе. А раз так, то и два основных признака „этюда" к „Счастливой Ошибке" оказываются приложимы. Утратив в начале 1840-х годов значительную часть своей эстетической значительности (вследствие ненапечатания ее), „Счастливая ошибка" могла приобресть значение подготовительных набросков. В процессе работ над романом, Гончаров мог вспомнить о своей повести и использовать ее для нового художественного целого. „Счастливая Ошибка" могла с годами стать этюдом, к готовящемуся роману, хотя раньше она им не была (не было замысла романа). Эти гипотетические предположения не решают, разумеется, задачи, но их значенье в том, что они допускают такую постановку проблемы. „Счастливая ошибка" могла быть этюдом в работе Гончарова над первым романом. Задача конкретного анализа показать, является ли она эскизом, в чем именно,

насколько большую и важную часть романа она подготавливает, как именно производится эта разработка и т. д.

Если анализ подобного рода увенчается успехом, то будет достигнута двоякая цель: конкретным результатом его будет выяснение роли повести в творческой истории романа; теоретическим выводом из конкретного анализа явится утверждение, что ценный материал для творческой истории может быть добыт даже в том случае, если обычный арсенал средств и материалов отсутствуют.

В России эта повесть до сих пор оставалась неопубликованной; ее полностью напечатал лишь Ляцкий в Стокгольме в 1920 году, в третьем издании его „Гончарова", с большими и важными искажениями и пропусками. По техническим причинам дать здесь весь ее текст мы не можем; от передачи ее в отрывках мы по чисто принципиальным соображениям отказываемся. Мазон в своей книге дал краткий пересказ ее содержания, который был вскоре повторен Ляцким и Евгеньевым-Максимовым. К ним мы и вынуждены отослать читателей до той поры, пока не выйдет в свет новое и полное издание „Счастливой Ошибки".

Добавим, что все цитаты в тексте сделаны нами по рукописному тексту „Счастливой ошибки," хранящейся в альманахе Майковых „Лунные ночи" (1839 г.) в Пушкинском Доме [1]).

Цитаты из „Обыкновенной истории" — по первому тому издания Глазунова.

II.

Сравнение фабулы „Счастливой ошибки" с фабулой соответствующего отрывка „Обыкновенной истории", обнаруживает многочисленные сходства тем, мотивов и эпизодов действия.

Одна и та же прежде всего основная тема обоих произведений— любовь юноши-романтика к девушке-кокетке; любовь эта кончается по разному, но отдельные ее перипетии неизменно совпадают. Герой „Счастливой ошибки"— Адуев, Егор Петрович; „Обыкновенной истории"—Адуев, Александр Федорович; совпадение имен, конечно не случайное, подкрепляется к тому же однородностью их психологического и житейского силуэта. Любовная интрига обоих протекает в одном и том же возрасте: Егор Адуев женится 23 лет; интересно что в эту пору влюбляется в Наденьку и Александр Адуев. Тебе жениться!—А что же?—В твои лета!—Мне 23 года.—Пора!" (I, 95).

---

[1]) Орфография „Счастливой ошибки" в этих цитатах воспроизводится по рукописи. Полный текст „Счастливой Ошибки" публикуется мною в десятом альманахе „Недра" (изд. „Новая Москва").

Характеристики обоих героев в основном совпадают. Оба влюбляются в героинь, уже сформировавшись. Егор Адуев „путешествуя с пользой для ума и сердца, нагляделся на людей, посмотрел на жизнь во всем ее просторе, со всех сторон, видел свет в широкой рамке Европы“ („Сч. ош.“) Адуев Александр „очень изменился, возмужал. Мягкость линий, прозрачность и нежность кожи, пушок на подбородке—все исчезло. Не стало и робкой застенчивости... Черты лица созрели и образовали физиономию, а физиономия обозначила характер... Из подмалеванной картины вышел „оконченный портрет“ (79). Совпадает и мизантропия обоих героев, „узнавших свет“ и составивших себе о нем определенное презрительно-отрицательное мнение: „Опыт принес горькие плоды“ герою „Счастливой ошибки“—недоверчивость к людям и прозаический взгляд на жизнь. Он перестал надеяться на счастье, не ожидая ни одной радости и равнодушно переходил поле, отмежеванное ему „судьбой“. У него было нечто в роде „горя от ума“. Это разочарованье характеризует и позднейший облик героя „Об. ист.“. „Прежняя восторженность умерялась легким оттенком задумчивости, первым признаком закравшейся в душу недоверчивости... Александр усвоил наконец и такт, т.-е. умение обращаться с людьми“. „Свет“ с его привычками и регламентом отталкивает обоих. „Егор Адуев порвал связи со всеми знакомыми, его „нигде не видно“. Он родился под другой звездой, которая рано оторвала его от света и указала путь в другую область, хотя он и принадлежал по рождению к тому же кругу“. Эта черта повторяется затем в „Об. ист.“, в следующей, более конкретной формуле: от Александра „никому не было ni chaud, ni froid. Он не давал обедов, не держал экипажа, не играл в большую игру“ (80).

В такой обстановке ухода от света, в атмосфере мизантропических настроений оба героя мечтают о любви. Егор Адуев любит Елену первой глубокой любовью. „Составив себе строгую идею о ней, с трепетом любви преклоняясь пред ее достоинствами, он пророчил себе чистое блаженство в будущем, радовался... что есть состояние, которое он может назвать счастьем“. Этого же блаженства ждет и Александр. „Где же любовь? О, любви, любви жажду, говорил он:—и скоро ли придет она? Когда настанут эти дивные минуты, эти сладостные страдания, трепет блаженства, слезы“.. Сходно оба влюбляются в Елену и Наденьку; однородно и первоначальное их мнение о героинях. Егор Петрович „воображал ее такою чистою, чуждою суетности“, он узнает „ее девическую непорочность и чистоту нравственности“. „Она девушка с душой, образованным умом; сердце ее чисто и благородно“. Елена, как и Наденька—вдали

от света, это ценят молодые люди. Александр в восторге от Наденьки Любецкой: он отмечает в ней все, что ценил Егор в Елене: „Это—не только чувствующая, это мыслящая девушка, глубокая натура... В разговоре у ней вы не услышите пошлых общих мест. Каким светлым умом блестят ее сужденья!“... (87). Оба героя забывают весь остальной мир, влюбляются и чувствуют себя на вершине счастья.

Однородна и тема, которой развертываются образы героинь: кокетство с влюбленным юношей. Их психологический склад в обоих случаях рисуется Гончаровым противоречивым: они то „мучают“ своим кокетством Адуева, то доставляют ему „высшее блаженство“. Елена „месяца на полтора перестала быть светской блистательной девушкой... явилась со всей простотой неподдельной прелести“; потом ею снова овладевает светское кокетство, и она доводит Адуева до ревности. Наденька углубляет эти черты раннего „этюда“: „мысли и разнородные ощущения до крайности впечатлительной и раздражительной души ее беспрестанно сменялись одни другими, и оттенки этих ощущений сливались в удивительной игре“... (109) „Тут есть немного и кокетства“, определяет поведенье Наденьки Александр. „Кто бы мог подозревать тогда столько лукавства, притворства, кокетства“, укоряет Елену Егор Петрович.

Параллельно развертывается вся история их разрыва. Он вызывается увлеченьем героини светским образом жизни и людьми света. Елена „кокетничает с князем Каратыжкиным“, „Наденька—с графом Новинским; (разрыв происходит в горячем и страстном диалоге героинь и обоих Адуевых (в романе таких диалогов несколько), герой произносит в обоих случаях страстные, но не убеждающие девушку монологи, героини же отвечают им краткими и уклончивыми репликами. Разрыву предшествуют картины полного расцвета их любви. На прежние свиданья (до разрыва) оба приезжают, волнуясь и спеша. Александр понукает гребцов, везущих его по Неве: „живее! полтинник на водку“, „у него подошвы как будто загорелись от нетерпения“ (107). Еще более спешит к Елене Егор Адуев. „Далеко вперед закидывало стройные ноги благородное животное, гордо крутило шею, быстро неслось по улице; но седок все был недоволен. „Пошел! кричал он кучеру“. К разрыву любовь обоих пар достигает высшей степени расцвета. „Помните ли, как просиживая со мною по целым часам вот здесь, на этом самом месте, или на даче в саду, вы забывали свет, не хотели никого видеть, кроме меня. Тогда вы как будто разрешили за меня задачу счастья“. Как бы повторяется этот эпизод прошлого и в „Об. ист.“, где об'яснение молодых людей также происходит на даче, в саду. „Как я буду

молиться, говорит Наденька после об'яснения... Как я счастлива!" (122). Моментом высшего блаженства для обоих является первый поцелуй. „Егор Петрович подвинулся ближе; она взглянула на него и улыбаясь в смущении опустила тотчас взоры в землю; краска разлилась по лицу. У обоих сердце билось сильно, оба едва переводили дыхание. Наконец, он наклонил несколько голову, хотел коснуться усами пылавшей щеки ее, но она отвернулась и роскошные благоуханные кудри осенили лицо молодого человека... Обернулась опять как бы играя... Они зажмуривались, а устами сошлись". Ту же игру находим мы в романе. „Александр с замирающим сердцем наклонился к ней. Она почувствовала горячее дыхание на щеке, вздрогнула, обернулась и—не отступила в благородном негодовании..: обаяние любви заставило молчать рассудок" (I, 120).

Разрыв подготавливается в обоих случаях одной и той же причиной—чрезмерными требованьями героев на исключительное внимание к ним и скукой, которую испытывают героини. „Егор Петрович думал, что женщина должна совершенно посвятить себя одному ему, так, как он посвящал себя ей; не расточать знаков внимательности и нежности другим, а приносить их, как драгоценные дары в сокровищницу любви, не знать удовольствия, которое не относилось бы к нему, считать его горе своим и прочее. Виноват ли он, что при этих понятиях, ему не нравилось поведение Елены?". „Обыкновенная История" воспроизводит оба эти мотива „его требований" и „ее скуки", на основе которых строится конфликт. „Кому нужда до нас? говорит Александр Наденьке после об'яснения—Мы всегда будем одни, станем удаляться от других; что нам до них за дело? И что за дело им до нас?" (123). „Дни шли за днями, дни беспрерывных наслаждений для Александра. Он счастлив был, когда поцелует кончик пальца Наденьки, просидит против нее... не спуская с нее глаз... декламируя приличные случаю стихи"... Справедливость требует сказать, что она иногда на вздохи и стихи отвечала зевотой. И не мудрено: сердце ее было занято, но ум оставался празден. Александр не позаботился дать ему пищи" (131).

Ход разрыва так же одинаков, как и причины, его подготовившие. В обоих случаях он происходит, когда уже все решено и обе пары „привели дело в большую ясность". Адуевым остается просить у родителей руки Наденьки и Елены. И Егор и Александр с девушками уже об'яснились, но в тот день, когда должны были быть сделаны окончательные предложения (в обоих случаях — простые формальности), перед этой благоприятной развязкой разыгрывается катастрофа, совершенно меняющая ход действия и опрокидывающая

все ожидания героев. Об'яснения происходят в гостиной. Сначала героиня не одна. „Подле Елены сидела рыжая англичанка и вязала шарф двумя костяными спицами непомерной длины. Вскоре однакож дуэнью вызвали по хозяйству и она более не возвращалась". Все благоприятствовало и Александру Адуеву. „Тихо прошел он залу и на минуту остановился перед дверями гостиной, чтобы перевести дух. Там Наденька играла на фортепиано. Дальше через комнату сама Любецкая сидела на диване и вязала шарф.[1]) Через полчаса мать зачем то вызвали из комнаты" (155). И Елену как и Наденьку герой застает за фортепиано: ее аккордами начинаются об'яснение. И Александр, и Егор ламентируют, возмущаются, смиряются и уходят наконец в величайшем горе. Выражения их диалогов одни и те же — в патетических обвинениях героев, и в небрежных и малоубеждающих оправданьях героинь. Приводим отдельные реплики „Сч. ош." и „Об. ист.". Герой „Счастливой ошибки" упрекает девушку в измене: „таковы ли вы были прежде?". В „Об. истории": „И вы, начал он, и вы, как другие, как все! Кто бы ожидал этого месяца два назад?". Героиня повести оправдывается. „Чем же, однако, вы недовольны? Я всегда рада свиданью с вами; вы, я думаю, по моим глазам видите это". В „Об. истории": „я кажется, так же ласкова с вами, также весело встречаю вас" (149). Егор Адуев вспоминает прошлое блаженство: „Помните ли, как просиживая со мной по целым часам... вы забывали свет, не хотели никого видеть, кроме меня? Не вы ли сказали мне... „живи для любви". Алексадр Адуев: „Вы ли это? Боже мой! полтора месяца тому назад еще здесь... вы сто раз клялись принадлежать мне. Эти клятвы слышит бог, говорили вы" (150). Герой „Счастливой Ошибки" осыпает девушку упреками: „О, как свет испортил ваше сердце, до какой степени заглушил все доброе!"— „Как в вас достало столько хитрости? Так молоды, а коварство уже успело закрасться в серце, которое, казалось, дышало одною искренностью, простосердечием!" В „Об. Истории": „Адуев посмотрел на нее и подумал: „Как скоро выучилась она притворяться? Как быстро развились в ней женские инстинкты? Ужели милые капризы были зародышами лицемерия, хитрости? Как проворно эта девушка обратилась в женщину (156, I). Елена оправдывается: она не признает за собой обязательств. „Каких обязательств? Разве я ваша невеста?—Но могу ли требовать вашей руки при таком

---

[1]) Если мы припомним, что в другом месте романа мать Наденьки вязала свой нескончаемый шарф „костяными спицами" и что ее участие в разрыве соответствует участию англичанки, то это стилистическое совпаденье не будет излишним.

обращении со мною и с другими! „Тот же обмен репликами находим мы и в романе. „У! какие злые! сказала робко Наденька. За что вы сердитесь? Я вам не отказывала, вы еще не говорили с maman. Почему же вы знаете...—Говорить после этих поступков!“

Течение фабулы „Счастливой ошибки“ и „Об. Истории“ совпадает и после того, как герои расходятся. „Александр... неровными шагами вышел из комнаты. На него страшно было смотреть. Наденька осталась неподвижна на своем месте“ (I, 159). „Адуев, не дослушал и с отчаянием в душе, скорыми шагами, вышел из комнаты“. Обе героини остаются за фортепьяно, но скоро силы изменяют им. „Елена еще продолжала перебирать клавиши, прислушиваясь к шуму шагов его, и когда они потерялись в отдалении, она облокотилась на флигель, закрыла обеими руками лицо и зарыдала“. Более сдержанно, но сходно с Еленой реагирует на финал разговора и Наденька. Что ж ты не играешь, Наденька?—спросила мать через несколько минут...—Сейчас, maman, отвечала она и, задумчиво склонив голову немного на сторону, робко начала перебирать клавиши. Пальцы у ней дрожали. Она, видимо, страдала от угрызений совести... Ей в этот вечер казалось горько жить на свете“ (160). И, наконец, одинаково реагируют на разрыв оба героя: „Александр, сев на лестницу, начал рыдать громко, но без слез. Он вышел от Наденьки неровными шагами“. „Егор Петрович, останавливался на каждой ступеньке, как будто о чем-то размышляя; ноги его подкашивались, точно, как, по выражению Гюго, на каждой ноге у него было по две коленки“ (41).

Приведенные сравнения фабулы обоих произведений легко можно было бы умножить; довольствуемся указанными. Они свидетельствуют о несомненном сходстве обоих фабул. Совпадают не только общие темы повествования, но и ее отдельные части. Реплики, ремарки, описания, целые эпизоды оказываются однородными. У нас нет оснований для утверждения, что в работе над „Обыкновенной историей“ Гончаров помнил о своей ранней повести, сознательно воспроизводил эти фабульные заготовки при писании любовной истории Александра Адуева и Наденьки. Но все эти совпадения с несомненностью свидетельствуют об об'ективной роли „подготовительного этюда“, которую играла повесть 1839 года по отношению к роману. Сознательно или бессознательно Гончаров воспроизводил это фабульное „содержание“, мы сказать не можем, но несомненен факт воспроизводства, и этот факт позволяет нам утвердительно ответить на вопрос: является ли „Счастливая ошибка“ этюдом к роману? Да, является, ибо впервые создает основные фабульные узоры написанного через

восемь лет романа (его главнейшего отрывка). В какой-то мере эта ранняя повесть действительно подготавливает позднейшую романическую канву. Совпадения „содержания“ слишком обильны и существенны для того, чтобы об'яснить такое сходство простой случайностью.

III.

Утверждение, что „Счастливая ошибка“ является этюдом „Обыкновенной истории“, имеет силу не абсолютную, а ретроспективную. Иначе говоря, сходство между фабулой повести и романа ничуть не доказывает, что повесть эта писалась как одна из ранних заготовок романа; оно говорит лишь о том, что в процессе создания „Обыкновенной истории“ Гончаров, несомненно, повестью, как остовом будущего романа, воспользовался. И если глядеть от даты 1847 г. назад, то в результате такого ретроспективного обзора всех работ Гончарова над первым романом приходится, как начальную их дату, отметить 1839 г., год написания „Счастливой ошибки“. Безусловно ошибочным было бы также предположение о полном сходстве этого „этюда“ с романом 1847 года. Сходство не идет далее фабулы. Наоборот в сюжетном наполнении образов или в развертывании действия Гончаров идет в романе гораздо дальше, чем в повести; первоначальные построения тридцатых годов затем им видоизменяются и усложняются. Если принять за исходную дату работы над замыслом „Обыкновенной истории“ начало 1840 годов, придется признать, что Гончаров семь лет работал над планировкой своего романа. До нас не дошел ни один из промежуточных черновиков и планов, но их, очевидно, было немало за эти годы.

Здесь пред нами встает сложный вопрос. При писании Гончаровым „Счастливые ошибки“, у него не могло быть никакого целевого задания, связанного с замыслом „Обыкновенной истории“: „Счастливая ошибка“ в ту пору (1837—38 год?) не имела себе продолжения. Но это задание могло возникнуть при использовании текста „Счастливой ошибки“ позднее, когда замысел романа уже возник в творческом воображении Гончарова, когда он перенес отдельные фабульные моменты в этот новый замысел.

Каким было это „использование“, в каком направлении шли эти работы романиста, каковы были те новые принципы, которые побуждали Гончарова, не печатая своей ранней повести и вместе с тем используя ее фабулу, свой новый роман строить иначе, в другом направлении и других подробностях? Иначе говоря, что было нового в этой творческой работе Гончарова в начале 40-х годов по сравнению с первоначальным этюдом 39 года?

Ответить на этот вопрос—значит осветить все этапы черновой работы над „Обыкновенной историей“ и получить возможность понять творческий генезис первого гончаровского романа. Прямых, непосредственно рисующих эту работу документов—планов, черновых—не осталось. Но остается возможность итти косвенным путем и сгруппировав все без исключения материалы биографического характера, которые в нашем распоряжении имеются, уяснив далее литературную значимость „Счастливой ошибки“, попытаться осветить этот путь хотя бы в главной его магистрали: сформулировать тенденцию этих творческих исканий.

И для нас несомненно, что работы Гончарова над использованием „Счастливой Ошибки“ идут в одном направлении—к созданию нового реалистического романа.

Путь Гончарова к роману 40-х годов, поскольку нам позволяют говорить об этом его ранние опыты и биографические характеристики, есть путь к реализму. Этой формулой уясняется вся сущность „переделок“ повести и литературного развития Гончарова за эти 8 лет.

Гончаров начинает с романтизма. Его ранние стихотворения эпохи 1834—35 годов[1]) обнаруживают с полной очевидностью, что Гончаров—юноша весь во власти романтических тем и настроений; стихотворения резко подражательны и традиционны, чего-либо „гончаровского“, характерного для зрелого Гончарова эпохи „Обломова“ или „Обрыва“, мы в этих первых опытах не находим. „Счастливая ошибка“ пишется уже в петербургский период его жизни; она—значительно более зрелое и сложное произведение, но романтические истоки ее все же очевидны. Ее воспитала сложная, долгая и очень интересная традиция русской светской повести, утратившей свою романтическую „описательность“ и метафоричность и эволюционировавшей от Марлинского к Павлову, Одоевскому, Соллогубу, Лермонтову. Гончаров использует ее в ту пору, когда традиция эта уже разлагается, когда в нее вторгаются многочисленные реалистические приемы и формы. В это время пишет свою повесть и Гончаров, и „Счастливая ошибка“, как и другие повести того периода, стоят на переломе двух стилей. С одной стороны, им усваиваются многочисленные штампы романтической традиции: манера светской, шутливой „болтовни“ рассказчика, самая фабула легкого любовного происшествия, в основе которого лежит анекдотический случай, с внезапным началом, быстрым ходом действия и столь же неожиданным легким финалом;

---

[1]) Подготовленные нами к печати.

приемы авторских характеристик и рассуждений, наконец, мелкие сюжетные и композиционные детали—все это традиционно и характеризует Гончарова, как выученика романтической школы, которую он узнал и влияние которой на его неокрепшем таланте не могло не сказаться. С другой стороны, „Счастливая ошибка“ обнаруживает тенденцию преодолеть романтизм, намечает какие-то новые приемы. Меткость и острота отдельных бытовых зарисовок, отдельные черты характера героев и всего более—известный элемент стилизации, сказывающейся в композиционных повторениях и намеченной симметричности повести, симметричности, ослабляющей силу романтической эмфазы—все это, в свою очередь, новые черты, позволяющие заключить о некоторых тенденциях развития Гончарова к новому повествовательному жанру.

Феноменологический анализ „Счастливой ошибки“ на фоне современной ей повествовательной традиции обнаруживает, что Гончаров стоит на переломе между романтикой и реализмом. Одни приемы тянут его назад в тридцатые годы, в других намечаются уже новые ростки. Быть может поэтому-то Гончаров и не решился напечатать „Счастливую ошибку“: она могла показаться ему неспаянной, неорганичной, малооригинальной и в то же время не традиционной. Гончаров не нашел еще свой стиль. При этих условиях определить направление исканий колеблющегося Гончарова, определить его литературный стиль могло лишь время. И время бесповоротно и очень скоро решило спор в пользу реализма. Литературная эволюция происходила с катастрофической быстротой; старые кумиры рушились (особенно Марлинский), его ученики „меняли вехи“ (Панаев, Соллогуб), такие писатели, как Тургенев лихорадочно быстро спешили освободиться от связывающих и мертвящих штампов умирающей романтики. Сильнейшие западные влияния (особенно французские) помогали определиться у нас новым жанрам физиологической литературы и повести; эти западные влияния сами по себе сделались важным фактором литературной эволюции — их жадно впитывали, усваивали и перерабатывали русские писатели 40-х годов.

Гончаров не мог не итти с „веком наравне“. Его эволюция в сторону реализма должна была совершиться тем более быстро, что личные обстоятельства его жизни этой эволюции благоприятствовали и ее ускоряли. Гончаров пришел в литературу с большим запасом новых тем, которой наделила его социальная среда приволжского города и крепостной усадьбы. Этих тем ему хватило на сюжет всех трех романов. Между тем, „Счастливая ошибка“ сковывала его силы, заставляя изображать перипетии светской жизни, которую

он почти не знал. Реалистические же сдвиги в области сюжета шли в сторону его этнографического и географического раскрепощения: все более начинала заинтересовывать жизнь провинции, приключения провинциалов в столице.

Западный роман Жорж Занд и Бальзака внес к тому же новые сюжетные схемы: истории карьеры молодого провинциала в столице. Эти романы читались, имели шумный успех и были, несомненно, хорошо знакомы Гончарову. Наконец, громадную роль сыграли здесь литературные чтения Гончарова в начале 40-х годов, существенно трансформировавшие его эстетические вкусы в сторону „натуральной школы": они прививают ему новые воззрения на природу искусства и отношения его к действительности, а житейские впечатления в майковском доме позволяют ему найти прототипы для будущих действующих лиц в романе, который уже в то время писался. „Поджабрин"—очерк, написанный в 1842 году и хронологически стоящий на половине пути от „Счастливой ошибки" к „Обыкновенной истории", подтверждает правильность наших предположений о непрерывной эволюции гончаровских приемов письма, уже тогда близко подходящих к натуральным. Восьмилетний период созревания новых замыслов должен был еще более укрепить эту внутреннюю эволюцию его индивидуальной манеры.

Таким образом, Гончаров быстро шел к созданию нового реалистического романа, романа, где с прежней романтикой должны были быть сведены все счеты. Все—социальный генезис самого романиста, чтения Гончарова, изменившие его вкусы и поэтические взгляды, наконец, эволюция в литературе—определило этот поворот в теории и практике Гончарова.

И здесь он неизбежно должен был вспомнить свой ранний опыт, если бы он забыл его за эти два года, прошедшие от создания „Счастливой ошибки" до замысла романа. Перенося в свой роман фабульное содержание и отдельные детали истории Егора Адуева и Елены, повторив все это в отдельных эпизодах романа Александра и Наденьки, Гончаров неизбежно должен был перестроить ранний сюжет, в значительной степени навеянный романтической традицией, в соответствии с замыслами реалистического романа. Фабула осталась во многом прежняя, но если мы обратимся теперь к параллельному анализу сюжетных элементов и приемов развертывания сюжета, мы увидим между „Счастливой ошибкой" и романом огромную разницу. Фабульное „содержание" заключено теперь в иные стилевые формы. И различия в приемах компановки убедительно конструируют все главные этапы восьмилетней творческой работы Гончарова над своим романом.

IV.

Сравнительное исследование элементов сюжетосложения „Счастливой ошибки“ и „Обыкновенной Истории“ обнаруживает резкую их разницу, несомненно проистекающую из указанных выше причин. Если фабульное содержание у повести с отрывков романа имеется, то его сюжетное оформление, взятое в контексте повествования, уже резко отлично. Гончаров перерабатывает фабульные заготовки так, что они получают иную функциональную направленность и иное эстетическое значение. В области сюжетной статики эта переработа приводит Гончарова к усложнению и углублению образов действующих лиц, в области сюжетной динамики она сказывается в сильнейшем „психологизированьи“ повествовательных магистралей.

Сопоставляя действующих лиц повести и романа, мы получаем несколько пар, в которых герой „Счастливой ошибки“ соответствует герою „Обыкновенной истории“. В самом деле, главными действующими лицами являются Егор Адуев и Александр Адуев; героинями—Елена и Наденька, соперниками Адуевых, с которыми героини кокетничают,—Князь Каратыжкин и граф Новинский, слугами—Елисей и Евсей; наконец, некоторые аналогии представляют по своей роли в романе компаньонка-англичанка и мать Натеньки. Не находят себе соответствия в „Обыкновенной Истории“ следующие менее значительные лица повести: отец и мать Елены, Бронский (участвующие только в ее финале) и управитель Егора Петровича Адуева. Новым по сравнению с повестью лицом является в романе Петр Иванович Адуев.

Такова персонажная схема обоих произведений; обратившись к сюжетному наполнению каждого из них, к приемам его характеристик, мы увидим, что все это в романе значительно более углублено и усложнено. Александр Адуев несомненно вырастает из образа Егора Адуева, отдельные психологические черты их характера совпадают; но обращение к контексту обнаруживает, что в результате восьмилетней работы Гончаров создает образ Александра гораздо более сложный, чем образ его „предка“—Егора. Герой „Счастливой Ошибки“ дается нам в повествовании исключительно в одном только эпизоде; об его жизни вне дома Нейлейн мы не знаем почти ничего. „Хотя он и принадлежал к тому же кругу, но родился под иной звездой“. Добрые и умные родители дали ему отличное воспитание и „отправили в чужие краи“, а сами умерли. Это—почти все, что мы знаем о житейском прошлом Егора Адуева; оно описано в кратком Vorgeschichte, не лишенном психологических противоречий: с одной стороны, он разочарован,

все узнал (при чем Гончаров не об'ясняет, что именно узнал и как узнал Егор Адуев), а с другой—„его тяготило мертвое спокойствие". Сюжетное наполнение этого образа минимально,—мы не знаем его прошлого, ни того настоящего, что лежит вне любовной истории с Еленой. В „Обыкновенной истории" Гончаров в этот образ вкладывает новое содержание, значительно его дополняющее: автор уже подробно повествует (не ограничиваясь описанием) о его прошлом, заставляет действовать его в иных плоскостях (введены мотивы его служебной „карьеры и фортуны") реалистически проясняет отдельные черты („отличное воспитание" „превращается затем в „Обыкновенной истории" в „23 науки, 3 искусства и 2 предмета" Александра Адуева).

Нечто подобное происходит и с героиней: в то время как образ Елены Нейлейн строился на внешних противоречиях (ее испортил свет, в кругу которого она вращалась), образ Наденьки строится на противоречиях характера. Ее кокетство вырастает изнутри ее собственного характера, ее охлаждение к Адуеву проистекает из „естественных" и психологических (а не внешних) причин: ей становится с ним скучно, „ум не находит пищи". Схема образа базируется не на внешних соприкосновениях и столкновениях, а на внутренней противоречивости (психологической, а не эстетической) компонирующих его тем и с этой точки зрения становится „глубже". Гончаров „психологизирует" этот образ, вводя в него новое содержание.

Сюжетная статика „Обыкновенной Истории" замечательна далее введением в повествование новых персонажей. Князь Каратыжкин, который вместе с ротмистром Збруевым только упоминался в повести, активно в действии ее не участвуя, теперь входит в роман, как важный персонаж, определяющий течение и исход сюжета. Выдвигается образ соперника Адуева—графа Новинского; образ этот разработан подробно—в прямом повествовании автора и косвенных впечатлениях от него Наденьки, Адуева и Петра Ивановича. В „Счастливой ошибке", культивировавшей внезапность и неожиданность ситуаций романтической повести, в образе соперника надобности не было; там достаточно было упомянуть об его существовании—анекдотический сюжет не требовал глубины действующих образов. Наоборот, „Обыкновенная история" с ее тенденцией к реалистическому развитию действия, строго мотивированному и органическому, введению этого нового персонажа способствовала. И граф Новинский существенно расширяет сюжетную амплитуду романа: размолвка между влюбленными благодаря его присутствию превращается в сложный по ходу и последствиям

романтический конфликт. Новинский участвует в развертывании сюжета, ухаживает за Наденькой, отбивает ее у Александра, доводит ее до увлечения, его до бешенства, а их обоих до разрыва. В результате всего этого сюжетная динамика углубляется, и получается возможность большее внимание уделить „психологической" разработке двух других образов—героя и героини.

И наконец, автор „Обыкновенной истории" обогащает старую персонажную схему введением в сюжет совершенно нового действующего лица, роль которого оказывается очень значительной. Этим новым по сравнению со „Счастливой ошибкой" образом является дядя Адуев. Он оттеняет романтику племянника трезвым реализмом своих „советов" и „предсказаний"; он психологизирует историю Адуева и Наденьки, в которую посвящен с самого ее начала. Его морализирование и психологические анализы составляют как бы второй план к действию, подчеркивающий его закономерность и обусловленность. Дядя непосредственно связан с Адуевым и тем еще более усложняет образ последнего. В то время как в повести все переживания молодого Адуева определялись только Еленой и ей же высказывались, в „Обыкновенной истории" Адуев уже связан и с дядей (ему он высказывает желание драться с Новинским, от него он получает беспрестанные советы и указания. Очень интересно и характерно для уяснения композиционной роли Петра Ивановича, что Александр эти советы не приемлет, действует все время им наперекор (об этом речь будет ниже).

Очевидно, таким образом усложнение и углубление этих действующих образов. Через 8 лет после „Счастливой ошибки" Гончаров вводит в сюжет новые лица, углубляет образы уже введенных прежде, увеличивает количество перекрестных нитей, связывающих их между собой (Новинский—сосед Наденьки, знакомый Петра Ивановича, последний—дяди Александра и т. д.); взамен романтического противопоставления двух влюбленных, Гончаров создает теперь двупланную конструкцию сюжета, значительно повествование усложняющую.

Следующий шаг Гончарова выражается в углублении сюжетной динамики. В повествование вводится описание психологических переживаний героев, тогда как в „Счастливой ошибке" повествовалось только об их действиях. Эта „психологизация сюжета" достигается двумя средствами: помимо психологизации переживаний Гончаров вводит новый морализующий план, где все происшедшее подвергается психологическому обзору, уже ретроспективному.

„Счастливая ошибка“ представляет из себя исключительно сложное авантюрное построение. Интерес к сюжеторазвертыванию доминирует в ней над моментами описания, диалогических высказываний и т. д. Перестрой мы порядок эпизодов, раскрой факты и причины ошибки Адуева при описании „Коммерческого клуба“, и весь эффект второй части повести, развивающейся по скрытой от нас последовательности, исчезнет. Не психологическое детализирование характеров и переживаний, а стройное и эффектное развитие сюжетных событий занимает молодого автора. Все развертывание сюжета происходит на основе „случайных ошибок“ и столь же случайных счастливых совпадений, а не по психологической обусловленности предыдущими эпизодами последующих. „Счастливой ошибки“ могло бы не быть, если б Адуев приехал к Елене в другой день, когда она не кокетничала бы с ним вовсе; исход их размолвки был бы иной, если б Адуев не заметил на своем столе билета (почему-то именно теперь услужливо принесенного Бронским), или если бы кучер знал, где помещается купеческий клуб, или Адуев не увидел там Елены, тоже почему-то попавшей именно сюда в этот вечер. Случай разводит героя и героиню, случай так же неожиданно их сводит и делает счастливыми. Каждая из ситуаций получает вдруг неожиданно для читателя и для самих героев какое-то новое направление. Исходы получаются противоположные: Адуев приезжает делать предложение и уезжает, вдруг порвав с Еленой навсегда; бал, куда он приезжает забыться, кончается их об‘яснением; судьба крестьян Адуева то вдруг делается невыносимой, то оказывается блестящей. Игра сюжетными противоположностями приводит Гончарова к анекдотической повести, освобожденной от каких бы то ни было психологических мотивировок и пояснений. Ее сила—в игре случая. Случайность еще сильнее подчеркивается ее временной композицией: все события происходят менее чем в сутки, начинаясь в сумерки, определяясь к полуночи и закончившись на другой день к обеду. Гончаров освобождает себя от необходимости осмыслить и об‘яснить весь этот вихрь событий: для него ценен здесь только эффект их неожиданности.

Но если подобная анекдотичность сюжета уместна была в краткой повести романтизма 30-х годов, то иные требования пред‘являл реалистический роман. Роман требует психологических мотиваций, представляя для них значительно больший простор: все это приближает его к действительности. „Обыкновенная история“ их осуществляет. Сюжетные ситуации в ней не отделяются уже Гончаровым от переживаний, но, наоборот, ими вызываются и об‘ясняются. Центр тяжести повествования с „любовного приключения“ Адуева

переносится на описание процесса его любовной неудачи, на изображение его внутренних переживаний. Любовные об'яснения и последующие свидания приводят Адуева к вершине счастья; постепенно Наденька к нему охладевает; сомнения видящего это Адуева увеличиваются, сложные переживания заканчиваются разрывом. Психологическая мотивация сюжета и его непосредственное развитие в „Обыкновенной истории“ существуют. Наденька постепенно разочаровывается в Александре, и процесс ее разочарования прослежен в мелких подробностях, особенно в переходах: ее он интересует меньше, ей иногда становится скучно, бессознательно она откладывает об'яснение Адуева с ее матерью, внешние причины (посещения графа) мешают Адуеву сделать это предложение, Наденька знакомится с графом, заинтересовывается им, увлекается, благодаря неловкому поведению Адуева, делается к Адуеву холоднее, к графу все ближе. Когда вся эта цепь переживаний заключается событием—разрывом с Адуевым и отказом ему от дома, событие ощущается как закономерное: оно подготовлено всеми предыдущими „переживаниями“ обоих. Возгласом Наденьки в саду после об'яснения „пророческим тоном“: „Эта минута не повторится больше, я чувствую“ (123), Гончаров начинает тщательную и подробную историю ее охлаждения, заботливо мотивируя ее перипетии.

„Психологизировать“ сюжет, сделать его развитие „правдоподобным“, реалистичным, помогает и „морализирующая“ роль в романе Адуева-дяди. Он предсказывает своему племяннику неизбежный разрыв, он об'ясняет в заключение его неизбежность. Эти „предсказания“ и „заключения“ образуют своего рода психологическое обрамление истории Александра и Наденьки. Узнав, что Наденька откладывает свадьбу на год, Петр Иванович делает психологическое заключение: „Ну, так ты не женишься... Через год! До тех пор она еще надует тебя...—Она надует, этот ангел, эта олицетворенная искренность, женщина, какую, кажется, бог впервые создал во всей чистоте и блеске...—А все таки женщина и вероятно обманет. Вы после этого скажете, что и я надую. Современем и ты“ (100). Предсказания дяди в романе имеют вес—до того времени все они выполнялись. Всецело выполняется и это—Адуева „надует“ Наденька, Адуев „обманет“ Юлию и Лизу. Беседа с дядей вспоминается Адуеву постоянно, по мере развития его любви к Наденьке и еще более в ее финале. Разговор этот служит некоей инвенцией к последующим событиям и переживаниям, инвенцией, предопределяющей дальнейший ход сюжета. Психологическая глубина наставлений дяди познается Адуевым постепенно, на собственном опыте. После об'яснения с Наденькой Адуеву „пришли

в голову уроки дяди, и он вдруг остановился". „Нет,—говорил он сам с собой,—дядя не знал такого счастья, оттого он так строг и недоверчив к людям... Бедный! Мне жаль его... Если б он видел мое блаженство, и он не наложил бы на него руки" (122). „Александр потерял всякую доверенность к его печальным предсказаниям". (125). „А дядя? зачем смущает он мир души моей? Не демон ли это, посланный мне судьбой?" (128). Но после того, как Наденька охладела к Александру и увлеклась графом, Адуев вспоминает эти советы и предсказания уже с иным чувством. „Ужели милые капризы были зародышами лицемерия, хитрости? Вот и без дядиной методы, а как проворно эта девушка образовалась в женщину! И все в школе графа, и в какие-нибудь два, три месяца! О, дядя, дядя! И в этом ты беспощадно прав" (156). Советы дяди образуют второй план, еще сильнее подчеркивая неизбежность такого финала любви Александра: предсказания выполняются буквально. И, наконец, психологические мотивировки дяди входят в повествование post factum: ретроспективно обозревая весь роман племянника, дядя анализирует каждый его эпизод: „Вероятно надули... Что, правда? видишь: ведь я говорил... а ты: нет, как можно!"—Можно ли было предчувствовать,—сказал Александр,—после всего...—Надо было не предчувствовать, а предвидеть, то-есть знать—это вернее—да и действовать так (163). И дядя подробно анализирует поведение племянника, об'ясняя ему его ошибки и то, как следовало бы действовать (174). Его сентенции касаются как и сентенции автора „Счастливой ошибки", морали полов, но развертываются уже не анекдотическими событиями, а с полной психологической мотивацией и иллюстрацией в сюжете.

Таким образом, и в психологизации и углублении сюжетной динамики „Обыкновенная история" идет гораздо дальше, чем родственная ей повесть 30-х годов.

V.

Наиболее серьезные и интересные изменения Гончаров производит в развертывании сюжета и в архитектонике. Они выражаются прежде всего в перестройке рассказа, в переходе к новому повествованию по хронологической последовательности. Поскольку Гончаров деятельно принялся за заполнение авантюрных переходов повести психологическим материалом, постольку он рано или поздно должен был к этой перестройке эпизодов, к изменению их чередованья, обратиться. Если для романтической повести 30-х годов было характерно диспозиционное, „возвратное", или „детективное",

(скрытое причиной) строение сюжета, ибо оно повышало эффект событий и происшествий, то реалистический роман, с его культом „переживаний“ и „психологически понятных происшествий“ требовал иной архитектонической структуры. „Психологизм“ и „правдоподобие“ реалистических событий могли быть достигнуты в последнем счете именно этой новой хронологической последовательностью эпизодов сюжета, психологической мотивацией и вследствие этого — „реальностью“.

Счастливый исход повести 1839 года не давал больших возможностей для психологического анализа; но этот счастливый конец диктовался традицией реалистической светской повести, ему современной. Если Гончаров подчинялся еще ей в 30-х годах, то, по мере изменения литературной ситуации вокруг него, он должен был рано или поздно притти к иной развязке любовной интриги, развязке более „психологичной“, „закономерной“, „правдоподобной“. Одна фраза рассказчика „Счастливой ошибки“ прямо на эти возможности указывает. „Кто же виноват? (в размолвке. А. Ц.). По-моему, никто. Если б судьба их зависела от меня, я бы разлучил их навсегда и здесь кончил бы свой рассказ“. В этом замечании как бы видно зерно будущего сюжета, с несчастным финалом, которое Гончаров не замедлит разработать, как только их судьба „станет зависеть“ от него, а не от литературной традиции.

Но если счастливый финал уничтожается и самый сюжет психологизируется, то, очевидна капитальная переработка всей любовной истории Елены и Адуева, установление иного чередования эпизодов, которое усиливало бы психологическую глубину переживаний и оправдывало бы несчастный финал. Это Гончаров и делает.

Схема сюжетных эпизодов получается как бы „перетасованной“. Фабульно каждый из эпизодов „Счастливой ошибки“ соответствует „Обыкновенной истории“, но архитектонически он получает диаметрально противоположную направленность и потому глубоко отличен. Реалистический жанр использует романтические заготовки в порядке, почти обратном. В „Счастливой ошибке“ герой разочарован в жизни, он влюбляется в Елену, происходящая внезапно катастрофа оказывается „ошибкой“; предложение руки принято, наступает „очарованье“. „Обыкновенная История“ эту схему сюжеторазвития перевертывает: Александр Адуев „очарован“ Наденькой, влюбляется в нее, катастрофа приходит постепенно, его предложение отвергнуто; наступает „разочарование“. Средние звенья этой цепи—любовная катастрофа и предложенье остаются теми же, но крайние следуют в обратном порядке, и в результате сюжетная последовательность оказывается противоположной!

Для того, чтобы все эти параллели не казались чисто словесными, обратимся к анализу по существу. Егор Адуев любит в последний раз. „Любовь его к Елене есть окончательный расчет его с молодостью... сердце, истомленное мелочными связями без любви, ожесточенное изменами, собрало наконец... последние силы". Но при этом Гончаров не повествует подробно об этих прошлых связях Адуева, нигде потом в ходе повести о них не упоминает. „Последняя любовь" остается немотивированной: констатируется ее факт, но психологических мотиваций мы еще не находим. В „Обыкновенной истории" Гончаров о такой мотивации преимущественно и заботится: Александр влюбляется в первый раз, и эта любовь незнающего свет романтика должна (как анализирует дядя) привести его к разочарованию. Елена любит Адуева потому, что „свет не наполнял ее сердца", но дальше этого мотивировка молодого Гончарова не идет. Автор „Обыкновенной Истории" и этот эпизод психологизирует: Наденька увлекается Адуевым, потому что не знает света, ей с ним становится скучно, потому что его любовь „не дает пищи для ее ума"; она влюбляется в графа потому, что тот блестящий представитель света. Елена не любезна с Егором Петровичем, кокетничает, мучает его, вынуждает его порвать с нею, но под конец раскаивается и признается ему в любви. Наденька, наоборот, сначала признается в любви, а потом порывает. Елена „проливает слезы и, вероятно, решилась бы на пожертвование в пользу любви, лишь бы возвратился он... Она тогда только узнала всю цену ему". Все улаживается при первом же свидании. Александр ждет того же,—что Наденька раскается, будет просить прощенья, как просила Елена. „И он задумал жестокий план мщенья, мечтал о раскаяньи, о том, как он великодушно простит и даст наставление". Но здесь аналогия прекращается, и реалистический роман получает иную развязку, для него более подходящую и „реальную"; „внезапного раскаянья" нет, разрыв был обусловлен и подготовлен целым рядом сложных причин. „Адуев не получал более от Любецких приглашенья". Старая романтическая схема пронизывается новой мотивацией и получает иной исход.

Также диаметральны по направленности и другие сцены и эпизоды обоих историй. Сцены разрыва в гостиной за роялем одинаковы; но в повести ею начинается конфликт, в романе—кончается. Поцелуй Елены в „Счастливой ошибке" символически венчает краткую размолвку влюбленных. Автора реалистического романа это удовлетворить не могло, как неправдоподобная и чересчур быстрая и легкая развязка; и он радикально перерабатывает этот эпизод. Его роль в повествовании резко меняется: в „Обыкновенной

истории" поцелуем начинаются испытания влюбленных: сейчас же после поцелуя Наденька пророческим тоном говорит, что „эта минута не повторится". В „Счастливой ошибке" герои целуют друг друга после примирения. „У обоих из глаз выглядывало счастье. Недолго оставались они в бездействии... Невидимая электрическая нить, проведенная от взоров ко взорам, укорачивалась... они зажмурились, а уста сошлись". Этот метафорический исход жестоко пародируется дядей-Адуевым: „Поцелуй Наденьки! О какая высокая, небесная награда! почти заревел Александр.—Небесная!—Что же материальная, земная по-вашему?—Без сомнения, действие электричества; влюбленные все равно, что две лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями электричество разряжается, а когда разрешится совсем—прости любовь, следует охлаждение" (91). Этот исход, как мы знаем, исполняется буквально, и вся история охлаждения развертывается Гончаровым уже последовательно, в мельчайших психологических перипетиях. И здесь, как и в других эпизодах, заготовки ранней повести перевернуты. В соответствии с новой устремленностью реалистического стиля в литературе, с новыми целевыми заданиями самого Гончарова—„Обыкновенная история" повторяет „Счастливую ошибку"... от конца к началу!

И оттого, что элементы сюжета и образы психологизированы и углублены, оттого, что мотивированы переходы событий и обращено внимание на анализ психических переживаний действующих лиц, оттого, что эпизоды сюжета перетасованы и сочетаются теперь в хронологической и причинной последовательности—Гончаров впервые создает в „Обыкновенной истории" новый тип повествованья. Именно оно и отличает реалистический роман от романтической повести молодого Гончарова. „Чудеса", „совпаденья" и случайности—все, чем так обильно был уснащен ранний этюд, теперь Гончаровым отброшено. События реалистически обусловлены предыдущими, характеры углублены и развиты. Теченье действия становится закономерным и непрерывным.

„Счастливая ошибка" характеризуется в архитектоническом отношении внутренней законченностью. Она изобилует „симметризмами". Роман с Еленой начинается описаньем бешеной езды Адуева и этим же описанием кончается; разрыв происходит в той же гостиной, у того же фортепиано, где через несколько часов произойдет об'ясненне. Адуев приезжает к Елене три раза: первый и третий—из дома, второй вместе с ней с бала. Симметричны и их переживанья, они всегда парные: оба расходятся, оба страдают, оба ищут друг друга на балу, сходятся, просят прощенья, оба счастливы. О будущей их жизни ни слова; повествование замкнуто в узком промежутке

событий и времени, подверженном действию счастливой ошибки; большего романтикой не требовалось. И самая „законченность“ повествования придает повести какой-то „особый отпечаток“. Гончаров порывает с этим архитектоническим приемом, быть может, потому, что ему кажется непригодной для реалистического романа почти марионеточная симметричность эпизодов и переживаний. Он ослабляет эту внутреннюю замкнутость повествования о Елене и Егоре, опять-таки делая все „правдоподобнее“.

В „Обыкновенной истории“ Наденька охладевает к Адуеву и влюбляется в графа, Александр любит Наденьку, за ней Тюфаеву, за Тюфаевой Лизу и т. д. Повествование развернуто и органично, все течет в жизни и ни одна из минут ее не повторяется (как это повторялось в „Счастливой ошибке“). Об этом говорит Наденька, эту реалистическую максиму произносит яркий реалист в романе—Адуев-дядя. „Сердце любит однажды...—И ты повторяешь слышанное от других! Сердце любит до тех пор, пока не истратит своих сил. Оно живет своею жизнью и так же, как и все в человеке, имеет свою молодость и старость. Не удалась одна любовь, оно только замирает, молчит до другой; в другой помешали, разлучили—способность любить опять остается неупотребленной до третьего, до четвертого раза, до тех пор, пока, наконец, сердце не положит всех сил своих в одной какой-нибудь счастливой встрече, где ничто не мешает, а потом медленно и постепенно охладевает“ (171). В этом реалистическом прогнозе предсказана вся вереница последующих любовных увлечений и неудач Адуева-племянника.

Сводя воедино сделанные выше наблюдения, мы с неизбежностью приходим к следующим выводам. Гончаров радикально перерабатывает ранние заготовки „Счастливой ошибки“. Общая тема осталась той же, но изменилось и стало противоположным направление ее развертыванья. Сюжетные эпизоды подчинены иной целевой доминанте, служат принципам реалистического „правдоподобия“. Если роман Елены и Егора можно было охарактеризовать как авантюрно-романтический, то история Наденьки и Александра становится реалистической и психологической.

VI.

До сих пор мы сравнивали со „Счастливой ошибкой“ часть романа, именно главы 3, 4, 5, 6 первой части, заключающие историю Александра и Наденьки. Для сюжетно-фабульного анализа такое ограниченье было и допустимо, и необходимо—если можно было говорить о подготовительной роли повести 30-х годов, то именно

по отношению к этому эпизоду „Обыкновенной истории“. Поскольку фабульные, сюжетные и архитектонические сравнения произведены, встают вопросы более общие—о композиционной связи повести со всем романом в целом.

„Счастливая ошибка“ разрабатывает сюжет по об‘ему значительно меньший, чем первый роман Гончарова. Что же вносит Гончаров нового и чем он осложняет и расширяет здесь свой ранний этюд?

Прежде всего расширяется основной лейтмотив—любовь Адуева. Если повесть 39-го года ограничивалась одним лишь ее эпизодом и разрабатывала его имманентно и замкнуто, вне связей с прошлыми и последующими увлечениями Егора Петровича, если там Гончаров не давал сколько-нибудь углубленного и сложного повествования, то в своем романе он идет гораздо дальше. В романе уже изображаются дальнейшие увлеченья обоих героев изображаются со всей силой психологической аргументации и разработки. Во II части романа повествуется о „второй“, „третьей“ любви Александра. Фабула „Счастливой ошибки“ вводится в романический контекст, связываясь с дальнейшими этапами любовных увлечений Александра Адуева. Если в раннем этюде вопрос о перспективах любовных связей Адуева отсутствует, то в романе Гончаров-реалист не только его ставит, но и детально разрешает. Многочисленные главы повествуют об Адуевских неудачах, анализируют процесс его измельчания, усиления в нем тоски и апатии вплоть до брака без любви на дочери откупщика. Если „Счастливая ошибка“ только клочек из биографии Адуева, то в романе эта биография развертывается последовательно и связно. И эпизод его любви к кокетке только выигрывает, становясь звеном в развитии сюжетной цепи, подготавливая и об‘ясняя дальнейшие.

Финал второго любовного эпизода Александра и Тюфаевой напоминает финальные же построения „Счастливой ошибки“. „Явилась семья друзей и с ними неизбежная ч а ш а. Друзья созерцали лики свои в пенистой влаге. Стаканы и бутылки с треском летели на пол“ (I, 293). Здесь выполняется то, что намеревался после разрыва с Еленой сделать Егор Адуев. „Я запишусь под знамена какого-нибудь развратного корифея буйных шалунов, пристану к их хору и среди оргий истреблю память о ней, буйным криком перекричу голос сердца... завтра же начну новую жизнь!“ Но в „Обыкновенной истории“ этот мотив развивается только после 300 страниц повествования, после цепи событий и психологических переживаний, прямо приводящих героя к этим оргиям, в „Счастливой ошибке“ же они не мотивированы ничем.

Если ранняя повесть создает зерно любовной истории Адуева то только в романе Гончаров динамизирует эту историю и развертывает ее эпизоды диалектически; роман антитетичен по отношению к этому раннему этюду; то, что там ставилось статически, как художественная теза, здесь получает противопоставление, продолжение, то-есть развитие.

Вторым капитальным нововведением сюжета романа, по сравнению с 30-ми годами, является иная социальная окраска этих любовных мотивов. В результате многочисленных сюжетных трансформаций, Гончаров устраняет из „любви" Александра Адуева все специфически-любовные настроения. Любовь Александра постоянно трактуется романистом, как социальное явление, обусловленное другими явлениями социальной жизни и от них зависящее. Это обстоятельство дало Белинскому повод и право воскликнуть в письме к Боткину: „Ах, господи, изображайте любовь и женщин я вам не запрещаю этого на том основании, что я начисто разделался с подобными интересами; но изображайте не как дети, а как взрослые люди. Вон и в повести Гончарова любовь играет важную роль, да еще такая, какая суб'ективно всего менее может интересовать меня: а читаешь, словно ешь холодный полупудовый сахаристый арбуз в знойный день". („Письма", III, 195). В этом Белинский был несомненно прав. „Любовь" в романе Гончарова была иная, во-первых потому, что в ее перипетиях наличествовала новая социальная окраска (история увлечений романтика-провинциала в Петербурге), и еще более потому, что любовные темы развертывались уже в непрерывном сочетании с темами социальными. „Любовь" переходит в карьеру под маской любви и кончается (все это необычайно ярко подчеркнуто в эпилоге) браком по расчету— своего рода синтезом любовно-социальных мотивов. Налицо новое усложнение компонирующих роман сюжетных циклов. Повесть 1839 года не заключала еще в себе широкой социальной тематики, но в романе она играет громадную роль, ибо „Обыкновенная История"—реалистический роман, а темы столкновения романтических грез с серой действительностью усердно разрабатывались в то время натуральной школой. Социальные мотивы вбрасываются Гончаровым в новый роман широким потоком. Гончаров, пользуясь количественными возможностями, предоставляемыми ему об'емом и структурой романа, ставит все факты биографии Адуева в широкий социальный контекст. То, что может показаться социально неправдоподобным или малотипичным, Гончаров устраняет или меняет. Герой „Счастливой ошибки" дан вне какой-нибудь обрисовки его социального генезиса. „Добрые и умные родители, заботясь

одинаково как о существенных, так и о нравственных его пользах, дали ему отличное воспитание и по окончании им университетского курса отправили в чужие края, а сами умерли. Молодой человек, путешествуя с пользой для ума и сердца, нагляделся на людей, посмотрел на жизнь во всем ее просторе, со всех сторон, видел свет в широкой рамке Европы, испытал много; но опыт принес ему горькие плоды". „Обыкновенная история", прикрепляя Александра Адуева к определенному слою дворянского класса, делая его сыном мелкой помещицы, реалистичнее рисует отдельные черты его биографии. „Умных и добрых родителей, которые заботились одинаково как о существенных, так и о нравственных его пользах", Гончаров устраняет из романа, как образы неправдоподобные и несоответствующие его реалистическим принципам. Вместо них рисуется образ матери, заботы которой о сыне делаются гораздо более „существенными", чем „нравственными". Образование, которое она дает сыну, крайне недостаточно. Вместо того, чтобы отправить героя за границу, Гончаров заставляет его искать в Петербурге „фортуны и карьеры". Черты непонятной „опытности" Егора Петровича заменяются обратными—Александр неопытен, как ребенок, как сын помещицы, не дававшей ему возможности общаться с окружающим крепостным миром („О горе, о слезах, о бедствиях он знал только по слуху", 13, след.). „Знаменитый род Адуевых" (в „Счастливой ошибке") превращается в небогатый и незнатный род мелкопоместной дворянки. Гончаров точно фиксирует количество денег, которыми располагает Александр в Петербурге—2500 руб. в год (сравним с этим десятки тысяч рублей, которые он „прощает" своим крестьянам в повести — факт с точки зрения реализма 40-х годов — невероятный). Адуев делается небогатым потому, что Гончарову нужны побудительные причины, которые заставили бы его делать „карьеру и фортуну"; здесь социальные черты используются, как сюжетные темы, развертывающие роман или обусловливающие его развитие. Тогда как романтический этюд социальный генезис героя игнорирует совершенно, Гончаров-реалист не отказывается от социального прикрепления его и тогда, когда он в Петербурге. Повествуется о службе Александра, о его литературных заработках и чиновной карьере (начинает без „жалованья", кончает коллежским советником, с орденом на шее и т. д.). В „Обыкновенной истории" развертываются картины крепостного быта барской усадьбы, образы крепостных слуг, камердинера и т. д. В „Счастливой ошибке" мы крепостных мотивов не находим. Недавнее мнение Евгеньева-Максимова, полагающего, что Гончаров „поддался соблазну ввести в повесть социальный мотив—заклеймить

произвол помещиков в отношении крепостных" („Гончаров", 1925, стр. 35), неприемлемо, так как противоречит прежде всего уже установленным данным об общих социальных взглядах Гончарова. Оно неверно и в данном случае, ибо крестьяне Егора Адуева, как мы узнаем из слов Елисея, живут прекрасно; кроме того, все эти переходы от взыскания недоимок до копейки, до прощения им 28.000 р. имеют значенье фактов не социального, а формального порядка. Здесь пред нами та же игра противоположностями, какую мы имели в других любовных эпизодах повести; никакого самостоятельного социального задания у автора „Счастливой ошибки" не было.

Социальные мотивы вводятся в роман и через посредство Адуева-дяди. Его „материальная карьера" служит сначала антитезой любовным похождениям Александра, а затем—предметом его подражания. Биография Александра Адуева—история перехода его от любовных увлечений к „отрезвленью", к завоеванию богатства и чинов, развита Гончаровым на широком общественном фоне и в нескольких плоскостях. Своею сложностью она, разумеется, оставляет далеко позади краткий эскиз любовного сюжета, данный в ранней повести. Эпилог особенно ярко характеризует это сюжетное и композиционное преодоление. Взамен романтического финала женитьбы Егора Адуева в 23 года, финала отвергнутого в „Обыкновенной истории", как несовременного, вводится новый. Подводится итог теченью всех мотивов, и любовного, и социального цикла. Александр Адуев женится в возрасте 35 лет, в чине коллежского советника, с орденом на шее, с брюшком, с лысиной и болью в пояснице. И то, чем начиналась „Счастливая ошибка" („Егор Петрович происходил из знаменитого рода Адуевых"), тем „Обыкновенная история" оканчивается. „Да!—восклицает Петр Иванович,—Адуевы делают свое дело... Александр!—гордо и торжественно прибавил он:—ты моя кровь, ты—Адуев! Так и быть, обними меня". (405). Не оправдываемый в „Счастливой ошибке" ничем, здесь этот возглас подтверждается всем психологическим развитием романа. Александр Адуев „знаменит тем, что, как дядя, сумел побороть романтическую любовь" (изображению которой посвящена „Счастливая ошибка") и достичь поэтому вершин карьеры и фортуны.

Так ранняя повесть поглощается „Обыкновенной историей", в которой все ее главные мотивы получают новое реалистическое употребление, расширяются, углубляются и дополняются. Любовная светская повесть превращается в социальный роман [1]).

---

[1]) По разным причинам я лишь бегло касаюсь здесь социологических предпосылок, определивших форму „Обыкновенной истории". О них речь будет итти в особой статье „Молодой Гончаров в поисках своего стиля", подготовленной мною к печати.

VII.

Значенье „Счастливой ошибки“ в литературном генезисе „Обыкновенной истории“ очень велико. Ранняя и безвестная повесть Гончарова, оставшись ненапечатанной, используется вскоре автором для нового романа, составляя как бы первый его этюд. Основной замысел „Обыкновенной истории“ восходит к рассказанной в повести любви молодого романтика Адуева к девушке—кокетке. Из ранней повести в роман переходят многочисленные детали фабулы, зародившиеся у Гончарова уже в конце 30-х годов. Без „Счастливой ошибки“ „Обыкновенная история“ была бы иной, нежели та, которую мы знаем теперь: ее содержанье, ее форма продумывались и пересматривались, создавались в течение целого десятилетия. Столь долгий срок обычен у Гончарова: так писался „Обломов“ (1848—1859), еще более продолжительной была его работа над „Обрывом“ (1848—1869 с перерывами). Долгие годы вынашивался и первый роман Гончарова, его образы и сюжет. К майковским альманахам относится его первоначальный набросок.

Литературная жизнь, столь бурно и быстро менявшаяся в это „замечательное десятилетие“, заставила Гончарова свой первый этюд существенно переработать. Если „Обрыв“ мог писаться десять лет, и ранние замыслы его мало чем отличались от окончательных, то этому способствовали обстоятельства литературно-биографические. Прежде всего оформился тот литературный стиль, в духе которого творил Гончаров сорок лет; гегемония реализма позволила писателю спокойно работать над усовершенствованием средств художественного выражения. В этой ясной атмосфере определился уже индивидуальный стиль самого Гончарова. Удобно было углублять и обдумывать варианты, раз направленье целого художественного замысла, общий метод и отдельные приемы его выполнения оставались выработаны раз навсегда.

Совершенно иначе случилось со „Счастливой ошибкой“. Литературная деятельность Гончарова едва началась этим дебютом, не вышедшим за пределы Майковской гостинной и домашнего альманаха. Переводы Сю, Винкельмана и ученические стихи начала 30-х годов явно не шли в счет. Повествовательный стиль молодого автора еще не окреп, зависимость его от литературной традиции была слишком очевидна. Между тем литературная обстановка быстро менялась. На смену романтических жанров приходила „натуральная школа“, нарождался реализм массовый. Мода на светскую любовную повесть романтического типа быстро проходила. Между тем „Счастливая ошибка“ выросла из ее недр, вобрала

в себя ее многообразные приемы и мотивы, художественно их оформила. Но эстетической реализации, окончательной, она не получила и осталась ненапечатанной в продолжении восьмидесяти с лишком лет. Ауспиции были неблагоприятны, и осторожный Гончаров решается обождать, использовать ее матерьял в новой вещи, которая была бы более созвучна литературной эпохе и давала больше возможностей литературному дебютанту.

Вся фактическая сторона работы Гончарова над своим первым романом остается неизвестной, но общие абрисы ее можно угадать. Взяв из романтической повести 1839 года основные фабулярные матерьялы, Гончаров затем творчески их перерабатывает и реорганизует. Существенные влияния идут повидимому с Запада, но они (как и всякие „влияния") не создают замысла, а только ускоряют переработку ранних узоров романтической повести. Отталкиваясь от стареющих канонов романтизма и используя западные влияния, Гончаров избирает новую художественную форму социального романа. Она дала ему возможность широко использовать матерьял личных наблюдений и переживаний, обеспечила ему успех среди многих других успехов побеждавшей романтизм натуральной школы, отвела ему особое место социального романиста (вместе с автором „Бедных людей", Герценом, Дружининым и др.).

Что в этом успехе зависело от „Счастливой ошибки" и ею было подготовлено?

Взяв тему и фабулу, Гончаров перерабатывает сюжет. Он углубляет и реалистически проясняет характеры и образы действующих лиц, вводит новых, усложняет их отношения; он заполняет психологическими мотивировками сюжетные переходы этой авантюрной повести. Чистая сюжетность положений, забота об эффекте и неожиданности ситуаций, катастрофы и финала сменяются заботами о психологической их мотивации и органической оправданности и связности. Гончаров перетасовывает эпизоды сюжета, развертывая их в почти обратной последовательности. Амплитуда захвата делается шире; меняя точку зрения на историю Адуева, Гончаров одновременно увеличивает поле зрения. Вся биография Александра Адуева—его юность, первые любовные увлечения и разочарования, его карьера вплоть до счастливого успокоения—все эти эпизоды входят в сюжет романа, одновременно заключающий в себе мотивы „любовные" и „социальные". В результате сюжет углубляется, расширяется, дополняется и коренным образом реорганизуется. Его путь к реализму идет через выполнение трех заданий громадной важности: через психологизацию характеров, задуманных ранее, через мотивировку событий и через создание бытового

и социального фона действия. Все работы над переделкой ранней повести производятся под знаком максимального приближения к принципам литературного реализма, осуществления художественного „правдоподобия“.

Мы не имеем систематической творческой истории первого романа Гончарова и вероятно не будем ее иметь в исчерпывающем виде никогда. Только долгое и кропотливое изученье черновых рукописей и планов писателя в тесной связи с его признаньями в письмах той эпохи, или с воспоминаньями современников, могло бы восстановить сложный восьмилетний процесс творческой работы Гончарова. Всего этого нет. При таком положении дела путь, который мы избрали в настоящей работе, позволяет нам установить основные этапы этой творческой работы, поскольку на большее претендовать нельзя. Творческой истории так написано быть не может, но абрисы ее возможны. Определив исходный пункт его художественных замыслов (в данном случае „Счастливую ошибку“), сравнив ее с конечными, итоговыми плодами его работы и реконструируя в общих чертах литературную эволюцию за этот период Гончарова, мы получаем возможность определить общее направление и главные вехи его творческой подготовительной работы, как преодоленье романтических канонов и приход к теории и практике реалистического романа.

Александр Цейтлин.

Февраля 10, 1925 года.

Достоевский в работе над „Двойником“ [1]).

Первые, имеющиеся у нас сведения о работе Достоевского над „Двойником“ (середина 1845 года) и появление в печати второй редакции повести (конец 1866 года) отделены друг от друга промежутком времени более, чем в 21 год. „Двойник“ был написан Достоевским еще почти юношей, автором еще ненапечатанных, но уже успевших нашуметь „Бедных людей“, а переделан пожилым человеком, прошедшим сквозь великую жизненную бурю, пережившим приговор смертной казни, каторгу, смерть жены, брата, уже признанным художником, автором „Мертвого дома“, „Подполья“ и печатавшегося тогда „Преступления и Наказания“.

Необычайно высокая оценка самим Достоевским „Двойника“ на протяжении всей его жизни, неоднократное возвращение к мысли о необходимости переделать его, наличность в записных книжках Достоевского за 60-е годы страницы с планами переработки повести, появление в 1866 году второй редакции „Двойника“ и то, что Достоевский не раз в позднейшем своем творчестве возвращался к главному мотиву этой повести—мотиву раздвоения, в том числе и в завершительном своем творении—„Братьях Карамазовых,“ все это возлагает на исследователя Достоевского обязанность изучить условия работы его над „Двойником“ и обстоятельства переделки повести. Справедливо пишет Л. П. Гроссман: „История переделки „Двойника“ представляет, таким образом, крупнейший интерес не

---

[1]) Настоящая статья была написана в 1923 г. и по независящим от автора условиям не могла своевременно появиться в свет. Для печати сделан ряд сокращений (особенно в главе III) и выпущено обширное приложение—разночтения в двух текстах повести—частью в целях экономии места, а, главным образом, потому, что они появились в новом издании сочинений Достоевского под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева (т. I, стр. 519—538, 571—586; ГИЗ. Л. 1926 г.).

только для изучения текстов Достоевского, но и для понимания его основных замыслов" (Соч. Достоевского, изд. „Просв.", XXII, 9).

Исследованию этих вопросов и посвящена настоящая статья.

I

Трудно решить, когда начал складываться в творческом воображении Достоевского замысел „Двойника". В письмах упоминания о Голядкине относятся лишь ко времени работы Достоевского над повестью. Однако, из некоторых весенних писем 1845 года можно заключить, что у будущего автора „Двойника", сейчас же после написания „Бедных людей", были уже какие-то планы новых произведений.

24 марта 1845 г. Достоевский писал: „Думаю что-нибудь написать для дебюта, но пустяки писать не хочется, а на дело нужно много времени" [1]). Недель через пять—5 мая того же года—Достоевский уже прямо сообщал брату: „Есть у меня много новых идей, которые, если первый роман пристроится, упрочат мою литературную известность. Вот все мои надежды в будущем". Наконец, в следующем письме впервые встречаем мы упоминание о Голядкине. Это—в недатированном письме за 1845 год, написанном через несколько месяцев после предыдущего, сейчас же по возвращении Достоевского из Ревеля, где он гостил у брата [2]). В нем мы читаем, между прочим: „Я теперь настоящий Голядкин, которым я, между прочим, займусь завтра же". Но начнет ли завтра Достовский писать „Двойника" или будет продолжать уже начатую работу—этого решить мы не можем; однако, заметим, что вероятнее второе предположение, потому, что для корреспондента Ф. М—ча, Михайла Достоевского, Голядкин, очевидно, не является уже новостью, иначе Достоевский об'яснил бы брату, что это за Голядкин.

Письмо от 1 февраля 1846 г. может служить до некоторой степени ответом на вопрос о времени возникновения замысла и начала осуществления его. Достоевский писал в этом письме: „Каковы

---

[1]) Письма Достоевского из „Биографии, писем"... 1883 года цитирую без указаний на издание и страницы.

[2]) Одна фраза этого письма несколько уточняет датировку. Достоевский писал: „Григоровича и Некрасова нет еще в Петербурге, а известно лишь по слухам, что явятся разве-разве к 15 сентября, да и то сомнительно". Отсюда видно, что письмо написано до 15 сентября. Кроме того, надо думать, что оно написано в августе, т.-е. не в том месяце, в котором приедут Григорович и Некрасов. Иначе едва ли бы Достоевский писал: „они явятся разве-разве к 15 сентября", и прибавил—„да и то сомнительно".

человеческие расчеты: хотел было кончить (Двойника) до августа, а протянул до февраля". Значит, Достоевский думал кончить „Двойника" к августу 1845 г. Правда, вопрос о том когда он мог начать повесть, остается открытым, но можно предположить, что для написания повести почти в две сотни страниц нужно все же несколько месяцев. В таком случае под „множеством новых идей", о которых писал Достоевский 5 мая 1845 г., мы можем предполагать и замысел „Двойника", произведения, по времени непосредственно примыкающего к „Бедным людям".

Данных о ходе работы Достоевского над повестью у нас нет. Только отчасти об этом можно судить по письму от 8 сентября 1845 г. Рассказывая брату о своей новой работе, Достоевский набрасывает несколько очень любопытных строк в шутливом тоне, языком самого Голядкина. Среди них мы читаем: „Он (Голядкин) уж теперь об'яснился с Е. Превосходительством, и, пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку". Об'яснение с его превосходительством в тексте „Отечественных Записок" находится в XIV главе, т.-е. предпоследней. И надо думать, что в октябре Достоевский писал именно эту сцену и был, таким образом, уже близок к окончанию повести. Это предположение поддерживается, кроме того, и следующей фразой из того же письма: „Белинский понукает меня дописывать Голядкина". Не „писать", а „дописывать", т.-е. докончить. К концу года повесть, вероятно, была закончена. Но Достоевский, по своему обыкновению, наверное, не раз ее переделывал до напечатания. Так, когда повесть была уже напечатана, Достоевский писал: „Сегодня выходит Голядкин, 4 дня тому назад я еще писал его". Напечатан был „Двойник" в начале февраля 1846 г., в февральской книжке „Отечественных Записок" (том XLIV).

„Двойник" успеха не имел. Критика встретила его сурово. Резкие отзывы о повести (особенно после блестящего успеха „Бедных людей") больно отозвались на авторе. Сам Достоевский всегда очень ценил своего „Двойника", а в то время просто восторгался им и считал чуть ли не гениальным произведением. 1 февраля 1846 г. Достоевский писал: „Голядкин в 10 раз выше Бедных людей. Наши говорят, что после „Мертвые души" на Руси не было ничего подобного, что произведение гениальное и чего-чего не говорят они! С какими надеждами они все смотрят на меня! Действительно, Голядкин удался мне донельзя. Понравится он тебе, как не знаю что! Тебе он понравится даже лучше Мертвых душ, я это знаю".

Понятно, что неуспех повести обескуражил молодого самолюбивого автора. Поэтому 1 апреля 1846 г. он пишет о „Двойнике" уже

нечто совсем иное: „...Вот что гадко и мучительно: свои, наши, Белинский и все мною недовольны за Голядкина. Первое впечатление было безотчетный восторг, говор, шум, толки. Второе—критика. Именно: все, все с общего говору, т.-е. наши и вся публика, нашли, что до того Голядкин скучен и вял, до того растянут, что читать нет возможности... Иные из публики кричат, что это совсем невозможно, что глупо и писать и помещать такие вещи, другие же кричат, что это с них и списано и снято, а от некоторых я слыхал такие мадригалы, что говорить совестно. Что же касается меня, то я даже на некоторое мгновение впал в уныние. У меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие. Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел. Много в нем писано наскоро и в утомлении. 1-я половина лучше последней. Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь, из души воротит, читать не хочется. Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя".

Вот как реагировал Достоевский на отзывы о „Двойнике". Замысел свой Достоевский ценил чрезвычайно, но чувствовал, что исполнение ему не совсем удалось.

Естественно, что возникла мысль о переделке повести. Уже осенью 1846 г. Достоевский писал: „... Я решаюсь издать „Бедных людей" и обделанного „Двойника" отдельными книжками". Затем весною 1847 г.: „После романа (речь идет о „Неточке Незвановой") я приступаю к изданию моих 3 романов („Бедные люди", „Двойник" передел. и последнего) на свой счет"... Возникновение этого намерения переработать „Двойника" следует поставить в связь с указаниями критики. Не останавливаясь подробно на последней, мы приведем несколько выдержек, которые покажут, что критические отзывы современников, на ряду с другими мотивами, могли натолкнуть Достоевского на мысль о переделке повести.

В марте 1846 г. Белинский писал в „Отечественных Записках": „Если что можно счесть в „Двойнике" растянутостью, так это частое и, местами, вовсе ненужное повторение одних и тех же фраз, как, например: „Дожил я до беды, дожил я вот таким-то образом до беды... Эка беда ведь какая!.. Эка ведь беда одолела какая!.." (стр. 374). „Напечатанные курсивом фразы совершенно лишние, а таких фраз в романе найдется довольно. Мы понимаем их источник: молодой талант, в сознании своей силы и своего богатства, как будто тешится юмором, но в нем так много юмора действительного, юмора мысли и дела, что ему смело можно не дорожить юмором слов и фраз" (Отеч. Зап., 1846 г., т. 45, отд. V,

стр. 19, или в собр. соч. Б-го). Далее Белинский писал в той же статье: ...„Двойник“ немногим из них (читателей) удается осилить до конца“, но все-таки роман значительное явление в художественной литературе, и „знатоки искусства, даже и несколько утомляясь чтением „Двойника“, все-таки не оторвутся от этого романа, не дочитав его до последней строки“. Там же, стр. 20.

Так писал Белинский сейчас же по выходе повести в печати. Но Белинский скоро разочаровался в Достоевском и в январе 1847 г. дал гораздо более резкую оценку „Двойнику“, хотя, в общем, он лишь развил, продолжил свою прежнюю мысль о повести. В статье „Взгляд на русскую литературу 1846 г.“ Белинский писал: „...должно сознаться, что „Двойник“ не имел никакого успеха в публике... В „Двойнике“ автор обнаружил огромную силу творчества... Но вместе с этим тут видно страшное неумение владеть и распоряжаться экономически избытком собственных сил... Мы убеждены, что если бы г. Достоевский укоротил своего „Двойника“, по крайней мере, целою третью, повесть его могла бы иметь успех“ („Современник“ 1847 г., 1, от. III, стр. 36 или в собр. соч.).

Наиболее суровый отзыв был помещен в „Московском литературном и ученом сборнике на 1847 г.“ в статье г. Имрека-К. С. Аксакова: „В этой повести видим мы уже не влияние Гоголя, а подражание ему; но так как подражать творчеству нельзя—надо самому иметь творчество,—то г. Достоевский подражает приемам, внешним движениям Гоголя... а когда кто-нибудь, погнавшись за сходством, схватит одну голую внешность... то это выйдет до несносности безжизненно, сухо и скучно. Таков г. Достоевский в этой своей повести длинной и до невероятности утомительной. В ней г. Достоевский постоянно передразнивает Гоголя, подражает часто до такой степени, что это выходит уже не подражение, а заимствование... перед лицом всех Достоевский переиначивает и целиком повторяет фразы Гоголя... В этом только и состоит вся повесть: ни смысла, ни содержания, ни мысли—ничего“ (стр. 33—34). „Неужели это талант?“—восклицает Имрек, „это жалкая пародия; неужели что-нибудь может возбудить она, кроме скуки и отвращения?.. Для примера и чтобы не искать постороннего предмета, будем продолжать нашу критику языком Достоевского: приемы эти схватать нетрудно; приемы-то эти (Гоголя) вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приемы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так производится; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут знаете и тово; оно, видите ли здесь другое требуется, требуется здесь тово, этово, как его—другова. А этого-то, другово-то и не имеется;

и именно этого-то и не имеется: таланта-то, господа, поэтического-то, господа, таланта, этак художественного-то, и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то-есть, настоящее вот оно как; оно именно так. Много можно бы исписать печатных листов таким языком, но у кого же на это будет довольно духу, терпенья и... и храбрости, положим" (стр. 35).

Так была встречена повесть в московских славянофильских кругах. Приведем еще несколько строк из статьи Э. Губера, помещенной в „С.-Петербургских Ведомостях": „промахи, простительные в первом произведении, сделались грубыми ошибками во втором, недостатки выросли; что было сперва однообразно, потом сделалось скучным до утомления, и только немногие, прилежные читатели, да и те по обязанности, дочитали до конца Господина Голядкина и г. Прохарчина" („Русская литература в 1846 г.", С.-ПБ. Вед. 1847, № 4, стр. 14).

Можно бы было привести и больше цитат, но и из приведенных видно, что все сходились в одном: повесть слишком растянута, а Белинский так прямо писал, что если бы „Двойник" был укорочен целой третью, то он мог бы иметь успех.

Именно под влиянием подобных отрицательных отзывов, под первым впечатлением неприязненной и холодной встречи второй своей повести (или „романа", как называл Д-й), Д-й и писал, что Голядкин ему опротивел, что в нем есть „скверность и дрянь". Однако, в глубине души он очень высоко ценил это свое произведение, он думал только, что „Двойник" не понят публикой. „О Голядкине я слышу исподтишка (и от многих), писал Д-й в начале 1847 г.—„такие слухи, что ужас. Иные прямо говорят, что это произведение чудо и непонято. Что ему страшная роль в будущем, что если б я написал одного Голядкина, то довольно с меня, что и для других оно интереснее Дюмасовского интереса. Но вот самолюбие мое расхлесталось. Но брат! Как приятно быть понятым".

Однако, Д-й соглашался, вероятно, с критикою, что все же повесть ему не удалась. Мысль о том, что он „испортил вещь, которая могла бы быть великим делом", не давала Д-му покоя и вскоре, как мы уже видели, в нем зародилось намерение при вторичном издании переработать „Двойника". Вторичные издания сочинений Д-го (кроме „Бедных людей", вышедших отдельным изданием), как известно, в 40-х годах не состоялись. Весною 1849 года литературная деятельность Д-го на многие годы была прервана ссылкой; но об этом неудавшемся своем произведении помнил Д-й и на каторге. В 1854 году, сейчас же по выходе из острога, Д-й не мог удержаться, чтобы не запросить брата в особой приписке

к письму: „Кто такой Чернов, написавший „Двойника“ в 1850 г.?“ (Русская Старина“ 1885, IX, 520). Помнил Д-й о „Двойнике“ и по выходе из каторги. 9-го мая 1859, рассказывая брату о своих предполагаемых изданиях, он писал: „NB. Впоследствии можно издать обделанного или, лучше сказать, совершенно вновь написанного „Двойника“ и проч.“ 1 октября того же года: „... к половине декабря я пришлю тебе (или привезу сам) исправленного „Двойника“. Поверь, брат, что это исправление, снабженное предисловием, будет стоить нового романа. Они увидят наконец—что такое „Двойник“! Я надеюсь слишком даже заинтересовать. Одним словом, я вызываю всех на бой. (И, наконец, если я теперь не поправлю „Двойника“, то когда же я его поправлю? Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником?)“.

Вернувшись к литературному творчеству после долгих лет ссылки Д-й застал Тургенева и Гончарова, писателей, начинавших вместе с ним, занимающими выдающееся положение в литературе. Первым были уже напечатаны „Записки Охотника“, „Рудин“, вторым “Обломов“. Кроме них выдвинулся ряд новых, неизвестных Д-му писателей: Островский, Писемский, Л. Толстой и др. И Д-й (как это ни странно для писателя, имеющего уже замысел такого произведения как „Мертвый дом“) думает выступить и „вызвать всех на бой“ ни чем иным, как „Двойником“ [2]).

Больше упоминаний о „Двойнике“ в 60-х годах в печати неизвестно [3]). Зато сохранились записные книжки Д-го, в которых имеются страницы, посвященные нашей повести, но о них ниже.

---

[1]) Под псевдонимом Чернова Н. Д. Ахшарумов напечатал в „Отеч. Зап.“ (1850 г., № 1) повесть „Двойник“, находящуюся под несомненным влиянием „Двойника“ Д-го.

[2]) Между прочим, то обстоятельство, что в вышедших в 1860 г. двух томах соч. Д-го (изд. Основского, Москва) не было помещено „Двойника“, было истолковано критикою, как нежелание Д-го перепечатывать свою неудачную повесть, как исключение Д-им „Двойника“ из собрания своих сочинений. Вот что писал в 1861 г. А. Пятковский: „...мы решительно отказываемся находить этот роман образцом совершенства и думаем, что „Двойник“—это ахиллесова пята г. Д-го, ясно показывающая, чего нужно ему бояться в своей поэтической деятельности; автор хорошо сделал, что не включил этого романа в полное собрание своих сочинений“. Немного раньше Пятковский писал о „Двойнике“, как о „романе, который исключен г. Д-им из полного собрания своих сочинений“... („Сев. Пчела“, 1861 г., № 176, Библиографическое Обозрение).

[3]) Есть еще листочек, найденный Н. Л. Бродским среди бумаг Д-го, со следующей заметкой: „В 1860-й год. 1) Миньона, 2) Весенняя любовь, 3) Двойник (переделать), 4) Записки каторжника (отрывки), 5) Апатия и впечатления“. („Документы“... Центрархива, вып. I, Достоевский, стр. 49).

Теперь же приведем выдержку из „Дневника писателя“ за 1877 г., в которой Д-й в последний раз, уже на склоне своих лет высказался о „Дневнике“. В ноябрьской книжке „Дневника“ есть главка, целиком посвященная „Двойнику“: „История глагола „стушеваться“. Как известно, этот глагол был введен в литературу впервые Д-им и именно в „Двойнике“. В этой главке Д-й подробно рассказал, когда и при каких обстоятельствах он употребил это слово. Естественно, что в его рассказе есть строки интересные и вообще для повести. Так, Д-й писал: „Повесть эта мне не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно. Я сильно исправил ее потом, лет пятнадцать спустя, для тогдашнего „Общего собрания“ моих сочинений, но и тогда опять убедился, что эта вещь совсем неудавшаяся, и если б я теперь принялся за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму; но в 46-м г. этой формы я не нашел и повести не осилил“ (Сочинения, т. XXI, 342). Слова „серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил“, действительно, как замечает Л. П. Гроссман, „в устах автора „Преступления и наказания“, „Идиота“ и „Бесов“ звучат загадочным парадоксом“ и „только сопоставление двух различных редакций повести проливает некоторый свет на это заявление“ (соч. Д-го, XXII, 9).

II

В комнате Д-го при Российском Историческом Музее среди рукописей и бумаг покойного писателя сохранились, между прочим, две маленькие карманные записные книжки в клеенчатых переплетах. В этих книжках Д-им записывались самые разнообразные вещи—тут и денежные счета и какие-то математические выкладки, и адреса, и записи о событиях своей жизни и планы предполагаемых произведений, и наброски различных мыслей по общественным и политическим вопросам. Среди всего этого имеется несколько мелко исписанных страничек—чернилами, а частью и карандашем, с планами переработки „Двойника“. Датировать точно эти книжки трудно. Первая книжка, вероятно, относится к 1861 году, вторая, ко времени близкому дате смерти первой жены Д-го, т.-е. к началу 1864 г.[1]). Из этих записей, порою отрывочных, трудных и даже

---

[1]) Эти записные книжки в целом готовятся к печати Н. Л. Бродским. Выдержки из одной книжки напечатаны Л. П. Гроссманом в книге „Путь Д-го“, Л. 1924 г., стр. 130—131.

недоступных для понимания, мы все же можем познакомиться с рядом новых, предполагаемых и „в своем роде любопытных приключений“ г. Голядкина. Тут мы найдем и некоторые новые эпизоды, и новых персонажей, новые соотношения действующих лиц, затем отдельные психологические наблюдения, часто очень любопытные, наконец, здесь же мы встретимся и с отражением позднейшего (после 1846 года) жизненного опыта Д-го, со своего рода откликами Голядкина на современность по вопросам политическим, общественным, религиозным и др.

Не раз мы в первой книжке читаем о каких-то дуэлях Голядкина: „Мечты младшего вслух о дуэли с поручиком, с генералом (практический совет младшего вызвать генерала на дуэль). Удивление г. Голядкина, но он соглашается из романтизма и из восторга стадности“. Через несколько строк: „Взаимные мечты обоих Голядкиных под предводительством младшего, как генерал поймет рыцарственность и выйдет на дуэль, как он не будет стрелять; можно стать на барьер и только, сказать: я доволен Ваше Превосходительство, как потом Голядкин женится на генеральской дочери. Манилов. Это была бы райская жизнь.

На другой день в присутствии, Г. Голядкин-младший шепчет старшему, показывая генерала: Вызови-ка. Голядкин младший рассказывает о поручике, о старшем, и подло юля, смешит общество. Г. Голядкин-старший, слышит. Дуэль. Парголово. Г. Голядк. млад. дрался за него“ (старшего). Через страничку читаем: „Их мечты. Голядкин накануне дуэли. Младший секундант дал тягу утром рано. Воровски надул. Секундант дрался за дуэлянта“.

Во второй книжке о дуэли: „Г. Голядкин зовет директора в секунданты“. В другом месте: „Г. Голядкин вызвав на дуэль, разговаривает с Петрушей о законах чести и учит его (ударил 1-й; моя инициатива) Петрушка же, из самолюбия перебивает его, не дает ему сказать и его учит законам чести“.

Нет возможности судить, о какой дуэли здесь пишет Д-й и даже с кем она (то она с поручиком, то с генералом), но частое возвращение к этому мотиву и двукратное одинаковое повторение развязки дуэли („Голядкин младший дрался за него“—(старшего) и „секундант дрался за дуэлянта“), из которой видно, что совершилась какая-то подмена и самозванец Голядкин-младший дрался за старшего, дает нам основание все же думать, что у Д-го на этот счет были уже какие-то твердые намерения.

Дальше в первой книжке не раз говорится о том, как оба Голядкина сходятся, мечтают о дружбе и т. д. Любопытно, что Д-му при этом опять вспоминается Манилов: „Г. Голядкин младший

сходится со старшим. Младший романтизирует и завлекает в романтизм старшего. Доходит чуть не до Маниловских генералов. Иногда выказывает при этом ушко, т.-е. какой-нибудь подлый расчет. Это коробит старшего, но он молчит из товарищества, и сам себя укоряет: зачем он молчит". Затем дальше через несколько страничек: „Мечты старшего: мы бы жили близнецы, в дружбе, общество бы умилительно смотрело на нас, и мы бы умерли, могилы рядом.

— Можно бы даже в одном гробе, замечает небрежно младший.

— Зачем ты заметил это небрежно придирается старший".

Несколько раз в первой книжке Голядкины рассуждают об отношениях к начальству: „Г. Голядкин младший растолковывает старшему: что такое значит принимаю благодетельное начальство за отца и что тут рыцарское. Юридическое и патриархальное отношение к начальству и что правительство само добивается за отца.

NB. Тут анатомия всех русских отношений к начальству".

В другом месте той же книжки:

„Юридически начальство только по законам поступает; это только грубая подчиненность и послушание начальству. Но если за отца, тут семейственность, тут подчинение всего себя и всех домашних своих в [нрзб.] начальства. Начало детских отношений к отцу. Детский лепет невинности, а это приятнее начальству. Это теория младшего. Младший—олицетворение подлости".

Теперь отметим страничку не очень понятную, но нужную для понимания другого эпизода:

— „Эли де Бомон. На другой день взял за ухо: ученые мы люди с тобой, Яков Петрович. Эли де Бомон.

Г. Голядкин с ненавистью смотрел на младшего как он фыркал плескаясь в умывальнике.

— Грубости Петрушки насчет умывальника. Г. Голядкин стыдится, что у него нет хорошего умывальника.

Г. Голядкин с извощиком: через золото слезы текут. Извощик и говорит: Да уж коли человек, так уж оно видно хорошего человека, намеднись у Захарки корову увели.

Фыркание. Петрушка (развить). Голядкин Петрушке про младшего: „он раскаивается", опять фыркание.

— „Как он фыркал и плескался в рукомойнике. Ему казалось, что он нарочно фыркал с тем, чтоб его обидеть".

Непонятно, что это за Эли де Бомон. Может быть, французский ученый, геолог (1798—1874), о работах которого могло быть известно в русской печати (а Голядкин, как будет видно из дальнейшего,

интересовался естественными науками)? На это как будто бы намекает и контекст. Рядом с этим именем мы читаем: „ученые (разрядка моя. Р. А.) мы люди с тобой, Яков Петрович“ и затем опять—„Эли де Бомон“.

Выше мы уже приводили строки, где Голядкин младший, сам подбивавший старшего вызвать генерала на дуэль, на следующий день, в департаменте жестоко разоблачил его при всех. Подобных сцен имеется еще несколько. Вот, напр., сцена—вечер у Клары Олсуфьевны:

„В. Голядкина—большая и самая капитальная сцена.

Младший решается помогать старшему на счет Клары Олсуфьевны. Petits je [их] иносан [„маленькие игры невинности“, название одной из игр в фанты Р. А.]. Их принимают, как игру природы. Г. Голядкин смутно понимает, что его примут в общество, как игру природы, и не хочет того. Видит, что и младший проговаривается, что их зовут, как игру природы, но по стадности молчит. Младший перед пети-же вызывает у старшего признание в любви к Кларе Олсуфьевне (младший уже знает это и без старшего). Он начинает учить его, как победить Клару Олсуфьевну, подучивает как быть развязным, теория о том, как странно руки торчат бесполезные. О необходимости сказать bon mot. Подыскивают какое бы сказазать bon mot. Выдумывают каламбуры à la Кузьма Прутков. Подыскали bon mot. Г. Голядкин старший уже на вечере (видит смутно, что он, как игра природы, и что когда он начинает говорить, все замолкают, но шушукают смеясь, ожидая, что он скажет глупость). Старается вставить свое bon mot и не умеет. Младший помогает ему, но по-настоящему мешает высказать; все не удается.

— Наконец, младший жестоко высказывает все и рассказывает как они подыскивали bon mot, хотели пятнать девицу и проч., одним словом, все что было у Голядкина, даже рукомойник и Петрушку. Хохот. Эли де Бомон и проч.

Тирада патетическая г. Голядкина. Он убегает. Дома: весь фрак истыкан конфетными бумажками.

И потом уже письмо патетическое к младшему. Дуэль с поручиком и падение окончательное. Сумашедший дом.

NB. Когда ты (в I-ой гл.) пригласил Клару Олсуфьевну на польку, ты восстал против общества, говорит младший старшему, патетически утешая его.

На страницу раньше Д-й писал о том же: „Пети-же Клары Олсуфьевны. Голядкин за шута. Тут-то вызов поручика“.

Приведенный эпизод в печатном тексте не нашел себе места.

О вероломстве Голядкина говорится и еще в следующем отрывке: „Младший рассказывает про старшего в обществе все же штучки (таинственные сокровенные, которые есть у каждого и которые каждый прячет, как тайны, от всех, смешные мелочи, которые Голядкин старший ревниво прятал от младшего и вполне был уверен, что тот не узнает, но тот узнал. Г. Голядкин младший все знает про старшего и все узнает. Сверх'естественное могущество.

Младший оказывается, что знает все тайны старшего, точно он олицетворенная совесть старшего".

Наконец, еще приведем заключительные строки о „Двойнике" из первой книжки: „XB. Бедная, очень бедная хромоногая немка, отдающая комнаты внаймы. [Каролина Ивановна? Р. А.], которая когда-то помогала Голядкину, и которую младший проследил, которую боится признать старший. История его с ней, патетически рассказанная младшему. Тот изменяет и выдает". И тут Голядкин младший верен себе: он изменяет и выдает своего двойника.

Теперь перейдем ко второй книжке. Здесь прихотливая фантазия художника то сводит Голядкина с Петрашевским, то ставит его в какие-то отношения к современным течениям общественной мысли, то заставляет его живо интересоваться почему-то судьбою Гарибальди.

— Голядкин. Двери в департаменте, их ужасный стук и гул наводили всегда тоску на г. Голядкина и обращали его в тряпку.

— Г. Голядкин был стыдлив". Этим начинается страничка, на которой больше ничего не написано. На следующей страничке Д-й продолжает:

„Г. Голядкин зовет директора в секунданты.

Проект о благоденствии России, сочиненный г. Голядкиным.

— Г. Голядкин сближается с почвой у писарей.

— Директор на Невском ночью.

Калоши, фантастическая сцена.

— Красивый поручик.

Обвинение Голядкина в том, что он Гарибальди.

— Г. Голядкин у графини в высшем обществе.

— Г. Голядкин вступает в прогрессисты. Кислород и водород.

— Г. Голядкин подслушивает и [?] за перегородкой, слышит рассказы о перепелах (у Ламовского)".

Дальше карандашом и небрежно: „Котяты".

Следующая страница—сцена с Петрашевским. Имя Петрашевского первые два раза зачеркнуто Д-им, но никаким другим не заменено, поэтому мы в нашем изложении восстановляем его. В третий

раз оно написано не полностью, а сокращенно „П-ский“ и не зачеркнуто:

„Г. Голядкин у Петрашевского, младший говорит речи. Тимковский [один из петрашевцев. Р. А.] как приехавший. Система Фурье. Благородные слезы. Обнимаются. Ой донесет.

На другой день Голядкин идет к Петрашевскому, застает, что тот читает дворнику и мужикам своим систему Фурье и уведомляет, что тот донесет.

— Не понимаю.

— Да ведь нас двое.

— Протестуйте.

— Да как протестовать?

— Да вот н. прим. мальчиков секут в школе розгами.

— Да и все это не отвечает на вопрос.

— Ну-с я вам скажу, что все это изменится, когда наступят новые экономические отношения, а больше ничего не скажу.

П[етрашев]-ский уже предупрежден младшим, что этот донесет, да и говорит: вы то и есть доносчик“.

Из этой сцены видно, что „настоящий“ Голядкин пошел предупреждать Петрашевского, что „тот“, т.-е., „самозванец“, младший донесет, но Петрашевский был уже предупрежден ловким младшим в том же относительно старшего, и ответил Голядкину-старшему: „вы-то и есть доносчик“. Опять к стыду и ужасу „благонамеренного“ г. Голядкина совершилась подмена. В этой сцене мы должны констатировать еще новую попытку Д-го, и, вероятно, более углубленную, изобразить психологию самозванства, которая, как будет видно из дальнейшего, была почти совсем изгнана из второй редакции.

Таким образом Голядкину не чужды мысли о политике. Не чужды ему даже мечты о политической власти. Еще в первой записной книжке Д-й писал: „Вдвоем с младшим. Мечтал сделаться Наполеоном, Периклом предводителем русского восстания. Либерализм и революция восстановляющая со слезами Louis XVI и слушающаяся его (от доброты)“. И тут же: „Г. Голядкин младший укоряет старшего за то, что он прячет от него куски обеда“.

Во второй книжке мы читаем: „Мы не общество. Простой народ общество; а мы публика (в проэкте)“. Это, вероятно, мысли из „проекта о благоденствии России, сочиненного г. Голядкиным“. Далее, через несколько строк: „Г. Голядкин вступает в прогрессисты. Кислород и водород“. В другом месте: „Кислород и водород перевертывают ему голову. Нет более Всевышнего Существа.

Что же будет с филистерством и начальством. Сон. Все упразднено. Люди вольные. Все бьют друг друга, явно на улице. Обеспечивают себя (откладывают копейку)".

Из этих строк, как будто бы, видно, что Голядкин увлекается или, по крайней мере, интересуется материалистическими идеями 60-х годов. („Кислород и водород" и т. д.).

Отметим дальше во второй книжке:

— „Важнейший психологический случай поэмы:

— Замечательно, что г. Голядкин-старший во всех своих ужасах и затруднительных состояниях кончает тем, что прибегает всегда к совету и, если возможно, к покровительству младшего, тогда как сам против него, интригует а потому и свидания (даже назначает свидания заранее: в кондитерской, у немки и т. д.).

Наконец, последний совет младшего: просите прощения.

— Головоломное из'явление в 1-х о Гарибальди, а во 2-х о кислороде и водороде".

На следующей странице:

„Годядкин продолжение 24 июля Елена [?]

Голядкин. Позвольте же спросить, что все это означает? Я вот все добиваюсь. Мне бы хоть капельку узнать, что это все означает.

Младший. Зачем вы добиваетесь? Пребывайте покойны и все будет ладно".

— Мне бы хоть только капельку.

— Да зачем? И притом это, может быть, ровно ничего не означает.

— Как-с?

— Так-с. Все может случиться и ровно ничего не означать.

— О появлении знаменитого в городе разбойника Гарибальди.

— В Голядкине видно, как человек путается, потому что кроме администрации никто ничего не знает (ну что, есть вот Гарибальди, а я о нем ничего не знаю).

— Справляется о Гарибальди в разных министерствах. Секрет-с; за гривенник и достает адрес: Статский советник, в отставке, в Кирпичном пер. № 31.

— Идет в Кирпичный переулок. Ждет. Лакей выпроваживает. Я у Гайбурского.

— Затем глава ночь, рассвет, мертвецы.

— Г. Голядкин думает: как можно быть без отца; я не могу не принять кого-нибудь за отца".

Вот все, что имеется в записных книжках о „Двойнике". Последний эпизод с Гарибальди не совсем ясен. Непонятно, насколько и в чем Гарибальди замешан в дела Голядкина. Несомненно только

одно, что Гарибальди, волновавший тогда своими действиями весь мир, оказал какое-то большое воздействие на Голядкина.

Один эпизод из фельетона Д-го „Петербургские сновидения", кажется, проливает свет на эти непонятные строки о Гарибальди. Будучи написан около того же времени, что и записные книжки (в 1861 г.), фельетон мог отразить в себе одни и те же творческие думы и переживания их автора. Рассказывая о своем творчестве и о себе в молодости, Д-й писал в этом фельетоне: „...Вдруг, оставшись один, я... задумался и увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники".

Несомненно, что эти слова о своем прошлом творчестве (Соч. Д-го, XXII, 184). Д-й пишет, имея в виду Голядкина.

Дальше Д-й пишет о своем настоящем: „Теперь, теперь другое дело. Теперь мне снится, пожалуй, хоть и то же, но в других лицах, хотя и старые знакомые стучатся иногда в мою дверь. Приснилось мне недавно вот что: жил был один чиновник... Ни протеста, ни голоса в нем никогда не было, лицо вполне безгрешное". Он имел большую семью и очень нуждался. Когда семья просила хлеба, он „не отвечал ни слова, писал казенные бумаги или упорно молчал"... „И когда слезы, попреки и терзания дошли, наконец, до последней степени, бедняк вдруг поднял голову и проговорил как Валаамов осел, но проговорил так странно, что его отвезли в сумасшедший дом. И могло же войти ему в голову, что он—Гарибальди! Да!.. все чиновники, его сослуживцы показали, что он уже две недели заботился об этом; вычитал он что-то случайно в подвернувшейся на столе газете. Никогда-то он почти ни с кем ни говорил и вдруг начал беспокоиться, смущаться, расспрашивать все о Гарибальди и об итальянских делах, как Поприщин об испанских... И вот в нем образовалась мало-по-малу неотразимая уверенность, что он-то и есть Гарибальди, флибустьер и нарушитель естественного порядка вещей. Сознав в себе преступление, он дрожал день и ночь... ничто, ничто уже более не занимало его. Весь божий мир скользил перед ним... Он одно только видел везде и во всем: свое преступление, свой стыд и позор... И вот в одно утро вдруг бросился в ноги его превосходительству: виноват, дескать, сознаюсь во всем, я—Гарибальди, делайте со мной что хотите! Ну и сделали с ним... что надо было сделать" (Соч. Д-го, XXII, 184—186).

Не относятся ли эти строки из „Петербургских сновидений" к „Двойнику", не говорит ли здесь Д-й о Голядкине, или, по крайней мере, не случилось ли тоже и с Голядкиным? вот вопрос, который

возникает у нас. Разница между Голядкиным и этим чиновником только в том, что первый сходит с ума на почве несчастной любви, а второй—от материальной нужды его большого семейства, но сущность их одна: оба затерянные, робкие люди, которые не могут достигнуть того, к чему стремятся. Ведь Голядкин тоже, как и этот чиновник вдруг ни с того ни с сего стал „справляться о Гарибальди в разных министерствах", Голядкин младший советовал старшему: „просите прощения", наконец, о Голядкине Д-й писал:—„Обвинение Голядкина в том, что он Гарибальди". Как будто бы все говорит за то, что и с Голядкиным случилось то же, что и с этим чиновничком из „Петербургских сновидений".

Из всего материала записных книжек сделать какие нибудь определенные выводы мы, к сожалению, не можем. Познакомившись с тем, как Д-й думал переработать свою повесть, мы все же оказываемся не в состоянии установить, эти думы отразились в окончательной редакции „Двойника", потому что в нее ничего нового сравнительно с первой редакцией не вошло. Один мы только общий вывод можем сделать: несомненно, что Д-й в самом деле думал о коренной переработке своей повести,—о „совершенно вновь написанном „Двойнике"; что какие-то большие мысли проносились перед ним; но также несомненно, что ни одна из них не только своего осуществления, но даже и отражения какого-нибудь не нашла в окончательной редакции повести.

III

Имея перед собою две редакции „Двойника", мы должны установить, какие изменения были внесены Д-м во вторую редакцию и, по возможности, об'яснить их. Опишем некоторые внешние различия.

В первой редакции „Двойник" имел подзаголовок „Приключения г. Голядкина", который во второй редакции был уничтожен и заменен другим—„Петербургская поэма". Трудно об'яснить эту замену, но подзаголовок первой редакции можно поставить в связь с авантюрною традицией (между прочим, внешнее построение „Двойника" осуществлено именно по принципу романа приключений). Уместно вспомнить здесь и „Мертвые души", которые были озаглавлены—„Приключения Чичикова, или Мертвые души", а известно, что Д-й в то время и в частности в „Двойнике" находился под сильным воздействием Гоголя. Наконец, „Мертвые души" были еще названы автором „поэмой", т.-е. так, как озаглавил Д-й свою повесть во второй редакции, в 1866 г.

Далее в первой редакции каждая глава имела подробное заглавие; заглавия эти во второй редакции были уничтожены.

Вот для примера как называлась глава VII (беру наудачу это заглавие; остальные смотри в соч. Д-го, изд. „Просвещение", т. XXII, стр. 13—37 или соч. Д-го изд. Ленгиза т. I, стр. 519—538).

„Оба господина Голядкина. О том, как они трактовали о разных материях. О том, как один господин Голядкин плакал, а другой сочинял стихи. Господин Голядкин находит себя совершенно счастливым и дает себе слово вести себя вперед хорошо. Мнение господина Голядкина-младшего о дружеском крове. Господин Голядкин-старший протестует и восстановляет несколько замаранную репутацию пророка Мухаммеда. Неприличное поведение Петрушки. О том, как господин Голядкин, старший отходит, наконец, ко сну".

Такие заглавия в первой редакции имели все главы, кроме пятой, которая называлась кратко: „Совершенно необ'яснимое происшествие", главы, в которой Голядкин впервые встречается со своим двойником. Заглавия эти носили обыкновенно комический характер. Нужного эффекта Д-й обычно достигает таким приемом: из общего потока мыслей и чувств сумасшедшего г. Голядкина он выхватывает одно фразу, одно слово или какую-нибудь подробность, не имеющую значения, и помещает ее в заглавие с явным подчеркиванием. Синтактически, большинство этих заданий вмещается в следующую схему: „О том, как... О том каким образом... О том, что"... и т. д. Желая сократить повесть, Д-й эти заглавия вычеркнул из окончательной редакции.

Далее мы должны отметить, что количество глав в обоих редакциях не одинаково. Последняя глава первой редакции помечена 15, а во второй редакции 13. Как будто бы повесть сокращена на две главы. Так и пишет Л. П. Гроссман:.. „В окончательной редакции повесть вышла короче на две главы (в первой редакции 15 глав, в окончательной, 13). (Соч. Д-го изд. „Просвещение" т. XXII, стр. 11). Но дело обстоит не совсем так: в журнальном тексте после десятой главы следует глава, помеченная двенадцатою, а главы одиннадцатой нет совсем. Поэтому в первой редакции всех глав было не 15, а 14. В окончательной же редакции 13. Таким образом, повесть сокращена всего на одну главу, а не на две. Сокращение сделано следующим образом: главы 10 (с некоторыми выпусками) и 12 первой редакции об'единены для второй редакции в одну главу, помеченную десятой. Поэтому дальнейшая нумерация глав различна в обоих редакциях. Соотношение глав двух редакций можно себе представить в такой табличке:

10 и 12 главы	первой ред.	(11 нет совсем!)	составили	главу	10	второй	ред.
13 глава	первой ред.		составила	главу	11	второй	ред.
14 глава	„	„	„	„	12	„	„
15 глава	„	„	„	„	15	„	„

Таковы внешние различия двух редакций. Перейдем к сравнительному изучению двух редакций „Двойника“ и покажем различия их в отношении языка, композиции и образов.

Общая тенденция в исправлениях Д-го—стремление к большей сжатости стиля, к сокращениям, к тому, чтобы разгрузить язык повести от бесконечных и утомительных повторений. На это, как мы видели, обращал внимание Белинский и особенно К. С. Аксаков, который зло осмеял эту черту в стиле „Двойника“.

Что касается изменений в языке „Двойника“, то Д-им всего сделано в повести несколько сот мелких стилистических исправлений. Мы их здесь не приводим—отсылаем к недавно выпущенному Ленгизом I т. Пол. собр. худ. произв. Д-го, 571—586. Нередко Д-й выпускает из второй редакции местоименное прилагательное „свой“, а также и другие, излишне загромождающие стиль в примерах вроде: „герой наш готовился разрешить этот новый и довольно интересный вопрос“, (напечатанное разрядкой в этом и следующих примерах выпущено из второй редакции). Выпускает и наречия—„почти“, „теперь“, „именно“, „весьма“.

Иногда Д-й целое выражение заменяет одним словом. В первой редакции было: „То-есть на какое лицо вы теперь оборотом смысла ваших речей нарицание делаете?“ („О. З.“, 330). Во второй редакции „То-есть, на какое лицо вы теперь намекаете?“ (286).

Эта тенденция к сокращению ощутительнее, когда уничтожается не одно слово, а несколько слов, целые фразы, тем более, что такие исправления встречаются в очень большом количестве. Вот несколько примеров [1]): „...если это шутка, то шутка неблагопристойная, скажу более: совершенно безнравственная; ибо смею уверить вас...“ (357; 327); „...Впрочем, это все было еще совсем ничего и несмотря ни на что, непременно могло бы устроиться к лучшему“ (387; 359); „А вот она и вышла у них, сиятельная! Такая-то да сякая-то наша,—вот она и показала нам теперь свои карты“; (407; 383). И десятки других примеров.

---

[1]) Сличение текстов мы делали по изд. Стелловского 1866 г. СПБ (т. III собр. соч. и отд. изд.), но здесь мы цитируем окончательную редакцию повести по распространенному изданию „Просвещение“ (хотя оно далеко не безупречно). В скобках к каждому примеру даны две цифры. Первая из них обозначает страницу в тексте „О. З.“ т. 44, вторая—стр. в изд. „Просв.“, т. I.

Очень много сокращений сделано в этой „тягуче разговорной" струе повествовательного сказа „Двойника", для которого характерны тавтологии, „буквальные повторения целых предложений с различными интонациями" [1]). Подобных повторений в первой редакции, как и следовало ожидать, гораздо больше, чем во второй, которую исследовал Виноградов. Несколько примеров: „...покамест надобности большой не имеется, совсем никакой не имеется", (269; 190); „...предосудительного здесь ничего не имеется... мне кажется, что ничего не имеется" (269; 189); „...такие балы бывают, но редко, весьма редко бывают" (287; 219); „Дома бы чаю теперь выпить чашечку, право бы выпить чашечку, оно бы и приятно этак было выпить чашечку" (292; 227); „Он его часто видывал, этого человека когда-то видывал, даже недавно весьма" (303; 245); „...часто мимо пройдешь... не заметишь, слона-то, как говорится, не заметишь, Яков Петрович; впрочем, вы не смущайтесь, этим то обстоятельством особенным вы не смущайтесь. Это бывает" (313; 260); „. .Голядкин даже начинал немного раскаиваться, даже сильно раскаиваться, что вступился за себя"... (337; 297); „...по одному виду господина Глядкина заключить можно было, что он не уступит, что он никак не уступит"... (339; 301); „...чтоб времени не терять, чтоб дорогого-то времени своего не терять, нанял он извозчика"... (340; 302) и многие другие примеры.

Этим и ограничиваются исправления в языке „Двойника". Вторая редакция лишь избавилась от некоторых опечаток, неловких выражений, была исправлена в синтаксическом отношении и, самое главное, несколько разгрузилась от излишней нагроможденности голядкинской звукоречи, обильной всевозможными повторениями. Никаких более существенных исправлений сделано не было.

IV

В связи с большими сокращениями вторая редакция „Двойника" и в композиционном отношении несколько разнится от первой. Во второй редакции, помимо множества всякого рода мелких повторений, выпущено многое из размышлений Голядкина, затем выпущены письма к Вахрамееву и от Вахрамеева и, наконец, некоторые мелкие, излишне загромождающие повесть эпизоды. В результате

---

[1]) См. статью В. В. Виноградова в первом сб. „Достоевский", под ред. А. С. Долинина.

всех этих изменений основное действие во второй редакции выдвигается более четко и рельефно.

Наиболее крупные композиционные изменения имеются в главах X, XI и XIII (по нумерации глав окончательной редакции).

Глава X в первой редакции начиналась описанием ночного бреда Голядкина. Голядкин проснулся поздно—около часу; мучительно раздумывал о своем положении. Затем „кое-как он оделся... отпер... квартиру, сбежал с лестницы... и побежал в департамент. Впрочем, на углу Итальянской и Шестилавочной улиц герой наш успел... одуматься... и положил на время вернуться домой" (Сочинения Достоевского XXII, 16—17). Дальше на протяжении целой страницы „Отечественных Записок" Голядкин тщетно старался уяснить себе свое положение, обдумывал что бы предпринять. Среди его рассуждений мы находим проекции на предполагаемые письма к Вахрамееву и к Голядкину-младшему. О письме к Вахрамееву Голядкин думал, что „необходимо еще написать... предуведомить, дурака припугнуть... дескать, так и так, сударь мой, а вас того... припугнуть! Я вам, милостивый государь мой, глаза открываю, а, впрочем, желаю всем сердцем остаться с вами в дружеских и т. д.—это непременно нужно" (сочинения Достоевского, XXII, 17). Письмо к младшему проецируется в двух вариантах: первый вариант—необходимо „тому об'явить решительно, прямо, что игра его очень запутана"... и что „распутать вашу игру мы предоставим повыше кому-нибудь... дескать, перенесем в другую инстанцию"... (сочинения Достоевского, XXII, 17). Второй вариант—„или... и так можно сделать... т.-е. того... т.-е. делу дать другой оборот, т.-е. этак энтого, и—подлисить... т.-е. нет, зачем подлисить... это подло, подлисить! а так... языком прямым и благородным... дескать, если есть какая вина на мне, то я готов на соглашение"... (сочинения Достоевского, XXII, 18).

И тут только Голядкин вдруг замечает, „что уже давным-давно воротился в свою комнату, чего было сначала совсем не заметил, углубясь в свои рассуждения"... (сочинения Достоевского, XXII, 18). Наконец, „Голядкин сбросил с себя шинель... сел за стол, схватил перо и... настрочил два нижеследующие послания,—одно Вахрамееву, а другое неблагородному господину Голядкину-младшему" (сочинения Достоевского, XXII, 18—19). Между прочим, письмо к младшему является осуществлением первого предположения Голядкина-старшего—это письмо решительное.

Так было в первой редакции. Во второй же редакции мы имеем иное: Голядкин так же, как и там, проснулся очень поздно, долго и тяжело соображал о своих обстоятельствах, затем ...„кое-как он

оделся, схватил бумагу, перо и настрочил следующее послание"— письмо к Голядкину-младшему. Таким образом, из второй редакции выпущено все, что находилось между пробуждением Голядкина и написанием письма младшему. Выпущены: эпизод с отправлением Голядкина в департамент и его возвращением, предположения о письмах, наконец, большое письмо Вахрамееву. Во второй редакции Голядкин встал с постели и сразу начал писать письмо младшему.

В связи с выпуском письма к Вахрамееву произошли дальнейшие изменения. Например, выпущен, конечно, и ответ Вахрамеева, и др.

Некоторые изменения сделаны и в следующей XI главе. Так, из сцены об'яснения двух Голядкиных в кофейной выпущены наиболее мучительные для Голядкина-старшего речи и выходки младшего. Затем существенно переделано окончание главы.

В первой редакции мы имели следующую схему действий Голядкина: не помня себя от волнения, Голядкин вдруг „в кармане ощупал он письмо Вахрамеева... Вспомнив... что есть у него недалеко знакомый трактир, забежал он в трактир... и начал читать нижеследующее, окончательно его поразившее" (Отечественные Записки", 396). После письма Вахрамеева Достоевский на двух страницах описывает, как подействовало оно на Голядкина (от слов „прочтя письмо"... до того места, где Голядкин сел на извозчика „и полетел на квартиру". („Отечественные Записки", 399—401). Следующий за этим маленький абзац рисует нам Голядкина уже дома (он имеется и во второй редакции, но не весь: конец главы от слов „В сенях квартиры своей встретил он"... 374). Затем следуют строки, пропущенные во второй редакции: „Молча снял Петрушка шинель с своего барина, хотел было прибрать калоши, но калош не было, потому что господин Голядкин их потерял; проводил своего барина в его комнату, подал свечу и молча указал ему на пакет, лежавший на столике. Пакет пришел по городской почте. Машинально и почти не помня себя, распечатал его наш герой и прочел, к величайшему своему изумлению и окончательному своему уничтожению, нижеследующее" („Отечественные Записки", 401), а именно письмо Клары Олсуфьевны, приводится письмо и на нем глава заканчивается.

Во второй редакции мы имеем совершенно иное: Голядкин так же, как и там, вспоминает вдруг о письме: „в кармане ощупал он письмо, переданное ему поутру писарем" (371)—чье письмо, не указывается. Затем Голядкин идет в трактир и читает письмо, оказавшееся от Клары Олсуфьевны. Таким образом, из второй редакции выпущено письмо Вахрамеева (потому что оно ответное на

выпущенное же письмо Голядкина), а письмо Клары Олсуфьевны передвинуто несколько вперед: в окончательной редакции Голядкин читает его в трактире, а в первоначальной—только после возвращения из трактира домой. Оставшееся после выпуска письма Вахрамеева пустое место заполнено письмом Клары Олсуфьевны. Вслед за письмом следуют страницы, изображающие то, как реагировал Голядкин на это письмо и, наконец, уехал на извозчике домой (от слов „Прочтя письмо"... до слов... „и полетел на квартиру" (сочинения т. I, стр. 372—374). Тут нужно отметить, что эти страницы те же, что были употреблены Достоевским в первой редакции после прочтения письма Вахрамеева. Казалось бы, что общего между последним и письмом Клары Олсуфьевны, и как можно страницу, первоначально написанную для описания впечатления, произведенного на Голядкина письмом сослуживца его Вахрамеева, во второй редакции использовать для изображения того, как себя почувствовал Голядкин, прочтя воображаемые любовные излияния Клары Олсуфьевны! Как мог Достоевский так „исправлять"?

После этих страниц во второй редакции, как и в первой следует абзац, с описанием возвращения Голядкина домой. (От слов „В сенях квартиры"... до „Евстафия". Сочинения т. I, стр. 374—375). На этом глава заканчивается.

Таким образом, в этой главе мы констатируем следующие изменения: выпуск некоторых диалогов двух Голядкиных, выпуск большого письма Вахрамеева; перестановка вперед письма Клары Олсуфьевны на место выпущенного письма Вахрамеева. В первой редакции глава заканчивалась письмом Клары Олсуфьевны, которое Голядкин читает, приехав домой. Во второй редакции оно уже прочитано раньше, еще в трактире, и глава заканчивается приездом Голядкина домой.

Наконец, надо указать еще на переделку последней страницы повести. Дело в том, что заключительные строки „Двойника" были заново написаны для второй редакции. Обеспамятевший „герой наш" и Крестьян Иванович едут в карете; Голядкин впал в забытье.

Затем в первой редакции:

...„Когда же очнулся, то увидел, что лошади несут его по какой-то ему почти незнакомой дороге; направо и налево чернелись какие-то леса; было глухо и пусто. Кругом ни души живой. Пошел снег. Тоска давила кош-

Во второй редакции:

...„Когда же очнулся, то увидел, что лошади несут его по какой-то ему незнакомой дороге. Направо и налево чернелись леса, было глухо и пусто. Вдруг он обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и

маром грудь господина Голядкина-старшего. Ему стало страшно...

Весь в изнеможении, в тоске, в агонии, весь оробевший, убитый, прижался он плечом своим к плечу молчаливого Крестьяна Ивановича... Но вдруг в ужасе от него отшатнулся и прижался в другой угол кареты. Волосы его поднялись дыбом. Холодный пот катился по его вискам. Он взглянул—и обмер от ужаса... Два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостью блистали эти два глаза...

Глаза эти близились-близились к господину Голядкину... Он уже слышал чье-то прикосновение к себе, чье-то жгучее дыхание на лице своем, чьи-то распростертые над ним и готовые схватить его руки. Это не Крестьян Иванович! Кто это?.. Или это он... он? Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович. „Нужно бутылки врагом не бывать",—пронеслось в голове господина Голядкина... Впрочем, он ничего уж не думал. Медленно, трепетно закрыл он глаза свои. Омертвев, он ждал чего-то ужасного—ждал... он уже слышал, чувствовал, и—наконец...

Но здесь, господа, кончается история приключений господина Голядкина" (Сочинения Достоевского, XXII, 37—38).

зловещею адскою радостью блестели эти два глаза.—Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он? Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!...

— Крестьян Иванович, я... я, кажется, ничего, Крестьян Иванович,—начал было робко и трепеща наш герой, желая хоть сколько-нибудь, покорностью и смирением, умилосердить ужасного Крестьяна Ивановича.

— Вы получайт казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего вы недостоин,—строго и ужасно, как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича.

Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал" (415).

В первой редакции, как мы видим, развязка была замаскирована и кончалась пуантировкой на обрыве от автора („Но здесь, господа, кончается история приключений г. Голядкина"). Во второй редакции мотив сумашествия развернут и конкретизован в словах Крестьяна Ивановича (—„Вы получайт казенный квартир с дровами, с лихт и с прислугой, чего вы недостоин").

Таковы композиционные различия в тексте двух редакций повести.

V

Теперь об изменении в образах. Здесь нам придется говорить лишь об изменении одного образа—Голядкина, потому что все другие персонажи едва только намечены в повести. Образ Голядкина претерпел существенное изменение. Надо прямо сказать, что внутренняя пытка Голядкина, его тяжелые раздумья и сомнения, его нерешительность и борьба с самим собою, его болезненная подозрительность,—все это в первой редакции изображено полнее, чем во второй, и целый ряд отрывков, больших и малых, передающих в бесконечных монологах и диалогах хаотический, порою бессвязный поток его мыслей и представлений, отрывков с воображаемыми письмами, выпущены из второй редакции.

Так, в выпущенных строках мы читаем, как Голядкин пытается представить свои дела в розовом свете и хочет оправдать своих врагов или Петрушку, как он старается об'яснить свои дела „каким-нибудь недоразумением, которое со всеми может случиться („О. З.“ 329), задает себе бесконечные вопросы: „Ведь тут нет ничего предосудительного? ведь нет?“ („О. З.“ 342), то Голядкин тщетно мечтает, как он исполнил бы требования своих врагов, и тогда „всё повернулось бы к лучшему, и все были бы довольны и счастливы“ (355), то, наконец, он собирает всю свою энергию, решается на всё, грозит своим врагам „крутыми мерами“ и чувствует, что „обязанность его была восстать всеми силами против угрожающего бедствия, сломить рог гордыни, и посрамить неблагопристойную злонамеренность“ (339). Голядкин то и дело сомневается, не верит глазам своим не знает, что всё, переживаемое им, происходит ли в самом деле, в действительности, и спрашивает себя самого—„не сон ли все это?—„Не сплю ли уж я?“ (306, 331, 362); то обнаруживает без особого повода излишнюю подозрительность и мучительно допытывается о том, с какой стороны ему грозит опасность (307).

Отметим еще некоторые черты и черточки, выпущенные в окончательной редакции:

Например, гл. VI. На утро после первой встречи со своим двойником Голядкин в самом подавленном состоянии духа пошел в присутствие, „с трепещущим ожиданием чего-то весьма нехорошего“, он сел на свое место. Затем во 2-й редакции:

„Решился он и дал себе слово, как можно сторониться от всего вызывающего... решился даже отстраниться от обычных учтивостей с сослуживцами, то-есть вопросов о здоровье и прочее. Но очевидно то же, что так оставаться нельзя, невозможно“. (253).

В первой редакции перед фразой—„но очевидно тоже“... (после слова „прочее“) было:

„Впрочем, господин Голядкин знал и ясно понимал, что обстоятельства его плохо идут и что дело проиграно. Вот почему какое-то внутреннее, глубокое беспокойство ни на минуту не оставляло его, но все глубже и глубже пускало ядовитые корни в душе его и все более и более разросталось, так что он, как ни бился никак не мог войти в свою обычную, служебную форму, то-есть, отложив попечение о всем постороннем и согнувшись, как следует, не отрывая головы от стола, безмятежно, часов пять и более водить пером на бумаге. Очевидно, что так оставаться нельзя“ и т. д. („О.З.“, 308).

Едва ли пропущенные строки заслуживали такой участи.

Другой пример, гл. VIII. Голядкин-младший совершил свою первую крупную подлость—похитил работу старшего, чтоб заслужить ласку и поощрение со стороны начальства, и Голядкин „остался как бы прикованным к месту, держа в руках ножичек и как будто приготовляясь что-то скоблить им“...—так мы читаем в обеих редакциях (333; 291 [1]).

Дальше в окончательной редакции:

„Герой наш еще не совсем понимал свое новое обстоятельство. Он еще не опомнился. Он почувствовал удар, но думал, что это, что-нибудь не так. В страшной неописанной тоске сорвался он, наконец, с места и бросился“... (291).

В первоначальной редакции было:

„Герой наш еще не совсем понимал свое новое обстоятельство. Он еще не опомнился. Он почувствовал удар, но думал, что это что-нибудь не так, а между тем шептал про себя: „сейчас, Андрей Филиппович; я сейчас, я вот тотчас же буду готов“... Однако, через мгновение он понял, хотя как-то смутно понял, хотя все еще думал, что это что-нибудь не так, ничего... В страшной неописанной тоске сорвался он, наконец, с места и бросился“... и т. д. („О.З.“, 333).

И в этом случае пропущенные строки прекрасно дорисовывали положение Голядкина.

Еще пример из гл. IX. Проснувшись ночью, Голядкин вдруг замечает на столе письмо, в волнении берет и читает.

В окончательной редакции это описано так:

„Г. Голядкин взял письмо со стола. Сердце в нем страшно билось... Письмо было от чиновника Вахрамеева“... (322).

---

[1]) Две цифры друг за другом означают страницу из „От. Зап.“, т. 44 и соч. Достоевского, изд. „Просвещение“, т. I.

В первой редакции это все было, но перед фразой „Письмо было от чиновника Вахрамеева“ стояло еще следующее:

„Впрочем, как же оно? Кто же это письмо... Кто же это, вот, таким образом письмо ко мне написал? Дорого бы я дал, чтоб узнать, что именно в именно в этом письме, просто узнать, не читавши узнать! Господи, Господи“... Господин Голядкин отложил на время письмо, вынул платок и отер себе пот, выступивший у него на лбу; потом... потом сложил свои руки, и долго с необыкновенным усердием что-то шептал про себя; потом, не в силах будучи сдержать своего нетерпения, сломил печать, обернул страницу и прочел подпись. Письмо было от чиновника Вахрамеева...“ [1]) („О.З.“, 353).

В первой редакции Голядкин не сразу прочел письмо, а и здесь предварительно мучился и терзал себя.

Из гл. X. Голядкин проснулся поздно, проспал за полдень. Ночные об'яснения с пьяным Петрушкой и письмо Вахрамеева, полученное накануне, настроили его очень недоверчиво ко всем и всему. Заметив вдруг изчезновение со стола письма Вахрамеева и увидев, что Петрушки нет дома, Голядкин окончательно теряется и пытается связать все эти неприятные обстоятельства. „Наконец, и Петрушка— очевидно подкупленный Петрушка! Да, да, это так!“ (335). Эта фраза из окончательной редакции. В первой редакции ее нет совсем и вместо нее целый отрывок:

„Наконец, и Петрушка, хотя я в пьяном виде (и следственно был в свом праве, и потому с него и спрашивать нечего) об'явил же вчера, что другие вдвойне не живут, а живут по честности... Стало быть, это все было так! Намек был ясный, козни врагов обнажены, и игра почти открылась; игра-то шла, стало быть, теперь на открытую... Ясное дело, что подкапывались теперь под самое сердце его благоденствия; ясное дело, что подкупали, шныряли, колдовали, гадали, шпионичали, что, наконец, хотели окончательной гибели господина Голядкина; может быть, уже назначили день... может быть, уже назначили час... стало быть, Петрушка подкуплен и тоже теперь на их стороне переметчиком; стало быть, вот как! Стало быть, вот такую-то турнюру начали теперь дела принимать!.. Иначе чем же об'яснить исчезновение Петрушки, вчерашнее поведение Петрушки, письмо Вахрамеева с обвинительными пунктами, сухость и жесткость отношений с начальством, наконец, исчезновение письма, и то, что господин Голядкин проспал за полдень,—чем же все это об'яснить, как не присутствием, как не злонамеренным

---

[1]) Между прочим, подобное ощущение очень знакомо было и самому Достоевскому в юности (см. „Письма“, стр. 12).

участием во всех неудачах его нового неблагопристойного лица, как не скрытными и подпольными кознями этого лица, для нанесения всяческого безбожного ущерба господину Голядкину. И господин Голядкин знал, какое это было лицо, знал, какая новая особа подмешалась и знал, почему подмешалась. Потому, что у Измайловского моста дело началось, потому и подмешалась: „и этого довольно для дальнейшего уразумения",—подумал господин Голядкин.

„Да и дело-то ясное было! Да и как, впрочем, такая простая мысль еще вчера миновала меня! Как это я сразу давно обо всем не смекнул! От того все и сделалось, и хотя это и сплетня, хотя все это не более, как выдумка бабья, старушья, выдумка известных старух, стакнувшихся с известными лицами, чтоб людей обморочить, чтоб окончательно дорезать в нравственном отношении человека,—но все это было именно так!" („О.З.", 363).

Не трудно видеть, что в пропущенных строках подозрения Голядкина доходят до апогея: ему кажется, что теперь враги его „подкапываются под самое сердце его благоденствия", не останавливаясь ни перед какими средствами,—для этого они „подкупают, шныряют, колдуют, гадают, шпионичают"...

Отметим еще одну сценку из той же X главы. Голядкин передает писарю письма для доставления по назначению; в первой редакции два письма,—Вахрамееву и Голядкину-младшему, во второй редакции одно—Голядкину-младшему.

В окончательной редакции это описано так. Голядкин передает писарю Писаренко письмо и говорит:

— „Постарайся отдать, милый мой, господину Голядкину.

— Голядкину?

— Да, мой друг, господину Голядкину.

— Хорошо-с... и т. д. (344).

В первой редакции Голядкин передает писарю письма и говорит:

— „Вот это письмо ты возьмешь, милый мой, потом возьмешь сторожа или рассыльного, кого-нибудь, и вручишь ему, чтоб доставил по адресу губернскому секретарю Вахрамееву; а я тебя поблагодарю, мой милый...

— Понимаю-с. Вот как уберусь, так снесу.

— А вот это другое письмо, милый мой, ты постарайся отдать господину Голядкину.

— Голядкину?

— Да, мой друг, господину Голядкину. Тут видишь ли, мой друг, есть два господина Голядкина. Это так уж случилось... история странная, милый ты мой,—прибавил, усмехнувшись через силу,

для приличия, наш герой, с тою целью, чтобы Писаренко не подумал чего-чибудь, и чтоб ясно дать ему знать, что это все ничего, и что господин Голядкин сам ничем не смущается". („О.З.", 376).

И в этом случаае ряд строк выпущено из окочательной редакции. Часть их, относящаяся к письму Вахрамеева, выпущена, потому что выпущено и самое письмо Вахрамеева. Для нас интереснее пропуск последних строк. В первой редакции Голядкин не просто передает письмо к Голядкину-младшему, но еще находит нужным оправдаться перед писарем в том, что есть два Голядкина, об'ясняет „через силу" эту „странную историю".

Кроме указанного рода более или менее мелких исправлений, образ Голядкина претерпел другое, гораздо более существенное изменение. Из окончательной редакции почти совсем выпала одна крупная черта, главный пункт помешательства Голядкина, его идея о „самозванстве" (одна из любимых и постоянных мыслей Достоевского). Все места, в которых разрабатывалась психология самозванства, Достоевским систематически выпущены из окончательной редакции. В последней остались только некоторые намеки и указания на это. Так, из второй редакции известно, что Голядкин упрекал своего двойника в „странной претензии и неблагородном фактическом желании вытеснять других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место"... (327), требовал, чтобы он „посторонился и дал путь людям истинно благородным и с целями благонамеренными (336) и т. д. и т. д., но целые страницы, где выдвигается эта психологическая проблема, оказались почему-то выключенными из окончательного текста.

Эта проблема выдвигалась в пропущенных строках из письма Голядкина к Вахрамееву, особенно же ярко во втором письме к нему, которое из окончательной редакции выключено совсем. В этом письме Голядкин, между прочим, писал:

„Известному... лицу (Голядкину-младшему), играющему теперь жалкую и, кроме того, опасную роль подставного и самозванца, скажите, что, во-первых, 1) самозванство паче всего бесстыдство и наглость никогда и никого не приводили к чему-нибудь хорошему и нравственному; 2) что Отрепьевы в нашем веке невозможны; 3) что... (для нас несущественно. Р. А.); 4) близнецом я ничьим не именовался и никогда не бывал; что претензия эта заслуживает ему скорее осмеяние и позор со стороны всех людей, чем какое-нибудь исполнение его гнусных желаний, и что шутить, наконец, я с собою не позволю" (Соч. Достоевского, XXII, 21).

Об этом же читаем мы и в выпущенном из окончательной редакции ответе Вахрамеева на только что цитированное письмо.

Вахрамеев здесь в свою очередь стал упрекать „настоящего“ г. Голядкина в самозванстве: „Пишите вы... что самозванством в наш век, деловой и промышленный... не возьмешь, и... что Гришка Отрепьев другой раз явиться не может. Справедливо, и готов согласиться, но опять и сим пунктом письма своего, вы, милостивый государь, не только на принесли ничего в свое оправдание, но даже на себя самого обратили свое обвинение, ибо тем доказали, что вы... будучи образованным... впали в те самые недостатки, которые теперь в других порицаете... сами действуете обманом и самозванством“... (Соч. Достоевского, XXII, 33—34).

Наконец, эта мысль повторяется даже в пропущенных из второй редакции строках воображаемого письма Клары Олсуфьевны: „Хороша еще одна нравственная идея относительно своих мест и историческая идея о том, что Отрепьевы в наш век невозможны“. (Соч. Достоевского, XXII, 37).

Почему Достоевский выключил из повести все эти места? Ответить на этот вопрос было бы чрезвычайно важно и интересно, но, к сожалению, невозможно: на это мы не имеем никаких данных. Л. П. Гроссман думает, что „возможно, что Достоевский в момент окончательной переработки, т. е. в середине 60-х годов, уже имел в виду наново разработать тему самозванства и потому решил совершенно исключить из своей ранней повести эти первые, неудовлетворявшие его впоследствии эскизы одной из своих любимых идей“ (Соч. Достоевского, XXII, 10). Нам кажется, что эти страницы, очень важные для замысла „Двойника“, казались его автору особенно неудавшимися и требовали особенно тщательной переработки, а Достоевский исправлявший свою повесть, как мы увидим ниже, в условиях очень тяжелых, решился скорее отказаться от своего первоначального замысла, чем печатать их в прежнем, неудовлетворявшем его, виде.

Таковы изменения в образе Голядкина. Голядкин в окончательной редакции лишился некоторых своих черт, углубляющих его внутреннюю пытку и мучения и затем почти совсем потерял одну свою крупную черту, главный пункт его помешательства—идею о самозванстве.

VI.

Во всех рассмотренных нами исправлениях—и языка, и композиции, и образа героя не трудно видеть одну общую черту: все исправления заключаются в сокращении и выпуске из окончательной редакции отдельных слов, фраз, абзацев и целых страниц... Ничего нового во второй редакции по сравнению с первой нет, если не

считать в нескольких случаях прибавления отдельных слов и заново написанных заключительных строк.

Например, второе письмо к своему двойнику Голядкин в первой редакции заканчивал: „...пребываю... готовым на услуги Я. Голядкин“ (Соч. Достоевского, XXII, 23). Во второй редакции прибавлено одно слово: „...пребываю готовым на услуги и на пистолеты. Я. Голядкин“ (336). Не отразился ли в этом слове известный нам из записных книжек план о введении мотива дуэли?

Другой случай: Голядкин собирается увезти Клару Олсуфьевну, Петрушка узнает об этом и советует своему барину купить разные, необходимые на такой случай вещи. В первой редакции: „ну там простыни, подушку, перину другую-с, одеяло хорошее-с“ („О. З.“, 405). Во второй редакции: „ну, там простыни, подушки, перину другую-с, двухспальную-с, одеяло хорошее-с“ (380).

Ничего другого нового во второй редакции нет; есть лишь одни сокращения и сокращения.

Изучая две редакции „Двойника“, мы должны остановить наше внимание еще на одной важной черте, которая лучше всего говорит о характере всего исправления Достоевского. Эта сторона исправления может быть познана только из сравнительного анализа разновременных текстов, черновиков и немыслима без изучения творческой истории произведения. В произведении она имеет такое же значение, как в организме рудиментарный орган. Чтобы понять этот рудимент в произведении, недостаточно изучения окончательного текста, а нужно также привлечь изучение всех промежуточных ступеней, отделяющих дефинитивный текст от первого замысла. Без этой работы многое в произведении может остаться непонятным.

Кое-что должно остаться непонятным и для внимательного читателя „Двойника“ (в его окончательной редакции), потому что Достоевский нередко, выпуская какой-нибудь эпизод или фразу, в дальнейшем повествовании почему-то оставляет неизглаженными следы пропущенного. Если они и не вызывают недоумения у читателя, то только потому, что касаются мелочей и не всегда замечаются.

Вот например, случай почти совсем незаметный. В окончательной редакции мы читаем:

„Знает, знает, все знает бездельник!—ворчал господин Голядкин, принимаясь за чай. Однакож, герой наш ровно ничего не расспросил у своего человека“... (252)

Второе предложение, начинаясь со слова „однакож“ должно быть в какой-то связи с первым противополагаться ему, между

тем никакой связи нет. Но стоит только справиться с текстом первой редакции, чтобы понять в чем дело. После первой фразы перед словом „однакож" в „Отеч. Зап." следовали строки пропущенные во второй редакции:

„Его бы нужно прасспросить хорошенько, повыведать кое-что от него, этак отдаленно начать, тонким образом, проговориться заставить его, он шельма упрям... да ведь ласковым образом. Этак сначала польстить ему, вот как, и уже после приступить к расспросам" (307). И только после этого в первой редакции: „Однакож наш герой ничего не расспросил его" и т. д.

В главе VIII есть об'яснение Голядкина с Антон Антоновичем Сеточкиным. Здесь, между прочим, Голядкин говорит: „...я опасаюсь, что вы и тут примете в другую сторону смысл, то есть смысл речей моих, как вы сами говорите, Антон Антонович"... (287). Непонятно, что подчеркивает Голядкин словами „как вы сами говорите". Оказывается, что в предшествующем разговоре Антон Антонович и в самом деле употребил выражение „...на какое лицо вы теперь оборотом смысла ваших речей карицание делаете?" („О. З.", 330), которое из второй редакции было выпущено. Вскоре затем это выражение употребляет Голядкин („О. З.", 330), но из окончательной редакции оно выпускается. Через десяток строк Голядкин еще раз говорит, что „вы... примете в другую сторону... смысл речей моих" и подчеркивает „как вы сами говорите". Во второй раз Достоевский почему-то не выпустил это из окончательного текста. Вероятно он просто не заметил, что эти слова в устах Голядкина после того, как они были выпущены из речи Антон Антоновича, для читателя останутся непонятными.

Следует еще остановиться на одном эпизоде из X-й главы. Опять об'яснение Голядкина с Антон Антоновичем. Последний изобличает Голядкина в различных неблаговидных поступках по отношению к двум благородным девицам, в клевете на своего однофамильца Голядкина младшего и т. п. Голядкин пробует защищаться, говорит, что Голядкин младший—„...ел мой хлеб... пользовался гостеприимством моим" и затем произносит:

„Я-с, видите-с, прислушайте только, Антон Антонович... Я совсем не вольнодумство, я бегу вольнодумства"... (354)

Что это за вольнодумство, из окончательной редакции совершенно непонятно. Почему Голядкин оправдывается в преступлениях, в которых его никто не обвинял? Справка в тексте „Отеч. Зап." опять выясняет дело. Оказывается, что в первой редакции Антон Антонович обвинял Голядкина, между прочим, и в вольнодумстве. На реплику Голядкина, что его двойник пользовался его

гостеприимством и ел его хлеб Антон Антонович в первой редакции отвечал:

— „Это вы, Яков Петрович, только так, чтобы только что-нибудь сказать говорите.

— „Конечно Антон Антонович... вы правы, Антон Антонович, сказал оскорбленный герой наш. Теперь добродетели падают, и гостеприимство уже не ставится в счет.

— „Вот в том-то вы и ошибаетесь, Яков Петрович. Это уж и вольнодумством, сударь мой, называется.

— „Совсем не вольнодумством, Антон Антонович; я бегу вольнодумства, Антон Антонович. Это Петрушка Антон Антонович, он всегда пьянствует и на него ни в чем нельзя полагаться-с.

— „Да тут не Петрушка-с. Совсем не в Петрушке и дело-то тут.

— „Конечно не в Петрушке и дело, Антон Антонович; это вы справедливо изволите говорить" („О. З.", 383).

Теперь понятно, откуда в окончательном тексте слова о вольнодумстве. Из речи Антон Антоновича эти слова были выпущены, поэтому с необходимостью они должны были быть выпущенными и из ответов Голядкина. И, действительно, когда Голядкин сейчас же возражает против обвинения его в вольнодумстве, его слова из второй редакции выпускаются. Когда же через несколько строк Голядкин повторяет еще раз те же слова, Достоевский по небрежности или по спешности исправления не замечает, что они не у места, и оставляет их.

Подобные недосмотры в исправлении имеются также в главе XI. В конце этой главы есть такой эпизод:

Голядкин в трактире, куда он приходит после мучительного об'яснения с своим двойником. Здесь он читает письмо Клары Олсуфьевны (я имею в виду окончательную редакцию), которое производит на него сильное впечатление. Голядкин в „неописанном" волнении; вдруг он замечает, что все в трактире „решительно все смотрят на него с видом самым зловещим и подозрительным" (372). Далее в окончательной редакции: „Вдруг один отставной военный с красным воротником, громко потребовал „Полицейские ведомости". Господин Голядкин вздрогнул и покраснел: как-то нечаянно опустил он глаза в землю о увидел, что был в таком неприличном костюме, в котором и у себя дома ему быть нельзя"... (372-373).

Смысл здесь таков, что Голядкин „вздрогнул и покраснел", потому что вдруг заметил себя в очень неприличном виде. „Полицейские ведомости" не имеют никакого значения.

Не то было в первой редакции. Голядкин письма Клары Олсуфьевны, как мы уже знаем, еще не читал (он прочтет его когда

придет домой!), но зато читал другое, большое письмо Вахрамеева, которое из окончательной редакции было исключено. В этом письме Вахрамеев, упрекая Голядкина в „грубых и ожесточенных поступках“ против Каролины Ивановны, между прочим, писал, что теперь „дело ее уже вошло во всеобщую огласку и публикацию, что на квартирах вас не будут нигде держать, что лишились вы всякого кредита и доверенности, что проиграете по службе“, немного ниже, что теперь „...все ваши надежды и вздорные бредни... должны будут при всеобщей огласке и публикации о вашей развратной жизни разрушиться сами собою“... (Соч. Достоевского, XXII, 35).

И вот, когда военный вдруг потребовал „Полицейские ведомости“, Голядкин „вздрогнул и покраснел“, потому что боялся, как бы военный не прочел в газете чего-нибудь о нем, Голядкине. После слов „г. Голядкин вздрогнул и покраснел“ в обеих редакциях следует об‘яснение, почему. В окончательной редакции об‘яснение такое: „как-то нечаянно опустил глаза и увидел, что был в таком неприличном костюме“... и т. д. (373)

В первой же редакции было иначе:

„Письмо Вахрамеева и официальная публикация мелькнули в уме его. В то самое мгновение герой наш как-то нечаянно опустил глаза и увидел“... и т. д. („О. З.“, 400).

Если приведенный только что эпизод в первой редакции и имел другой смысл, то все же в читателе окончательной редакции он не вызывает недоумения. Но в той же главе есть другой эпизод, который для читателя окончательной редакции остается непонятным.

Голядкин там же, в трактире. Совершенно потерянный и сконфуженный, он полез „в карман за платком своим, вероятно, чтобы что-нибудь сделать и так не стоять; но к неописанному своему и всех окружавших его изумлению, вынул вместо платка стклянку с каким-то лекарством, дня четыре тому назад прописанным Крестьяном Ивановичем. „Медикаменты в той же аптеке,“—пронеслось в голове господина Голядкина... Вдруг он вздрогнул и чуть не вскрикнул от ужаса. Новый свет проливался... Темная, красновато-отвратительная жидкость зловещим отсветом блеснула в глаза господину Голядкину... Пузырек выпал у него из рук и тут же разбился“ (373-374).

Для читателя второй редакции остается совершенно непонятным почему Голядкин вдруг вспомнил слова своего доктора „медикаменты в той же аптеке“ и тут же „чуть не вскрикнул от ужаса“, почему „новый свет проливался“. Между тем, то же пропущенное письмо Вахрамеева и несколько строк, выпущенные из середины

приведенной цитаты действительно „проливают новый свет“ на этот эпизод. В своем письме, касаясь оскорбления Голядкиным Каролины Ивановны, Вахрамеев писал, что у нее есть родственники, которые постоят за ее честь. Упомянул какого-то слесаря „короткого знакомого и приятеля“ ее, затем „троюродного братца“ ее—булочника, какого-то бывшего кондитера и „наконец, родного дядю своего, господина ученого, и сверх того химика, содержащего собственную свою аптеку в Сергиевской улице. Наконец и известный вам доктор медицины и хирургии, Крестьян Иванович Рутеншпиц, не откажется... содействовать к пользе и защите оскорбленной своей соотечественницы“ (Соч. Достоевского, XXII, 25).

В середине приведенного непонятного эпизоза в тексте „Отеч. Зап.“ были несколько строк, выпущенных из окончательной редакции, которые об'ясняли, в чем дело.

Голядкин вынул стклянку, вспомнил слова Крестьян Ивановича „медикаменты в той же аптеке“ и „чуть не вскрикнул от ужаса. Новый свет проливался“. После этого в первой редакции следовало:

„На ярлычке стояло „аптекарь ***, в Сергиевской“. Не обращая ни на что остальное внимания, схватил господин Голядкин письмо Вахрамеева и—о ужас! из старавшихся за Каролину Ивановну, были, кроме других остальных, Крестьян Иванович и аптекарь в Сергиевской. В письме же было сказано, что сегодняшним утром дела его приняли другой оборот, и он предупрежден перед высшим начальством. Сегодняшним же утром изчез Петрушка и, наконец, господин Голядкин проспал за полдень. „Может быть, яд! и я действием яда проспал за полдень“, пронеслось в голове господина Голядкина; машинально сболтал он лекарство, и поднес на свет пузырек“... („О. З.“, 400).

И только после этого: „Темная, красновато-отвратительная жидкость зловещим отсветом блеснула в глаза г. Голядкину“... и т. д. („Отеч. зап.“, 400).

Таким образом, в голове Голядкина проносится мысль, что его хотят отравить, и потому-то Крестьян Иванович настойчиво посоветовал медикаменты брать „в той же аптеке“—в аптеке, принадлежащей родственнику Каролины Ивановны. Выпуск из второй редакции письма Вахрамеева должен был повлечь за собой и выпуск этого эпизода, потому что во второй редакции он ничем не оправдан и совершенно непонятен для читателя.

Уже совершенным недоразумением и явным недосмотром является следующий случай.

В обеих редакциях имеется письмо Клары Олсуфьевны, где она об'ясняется в любви Голядкину и предлагает ему увезти ее. Письмо

это производит на Голядкина ошеломляющее впечатление; он много думает, рассуждает в уме о содержании письма: „Дескать... жду вас, и знаю, что любите, и убежим с вами вместе, и будем жить в хижине“ (383), в другом месте: „Дескать... нужно... в хижине жить на морском берегу“ (399), затем „...дескать, хижинку вам на берегу моря“ (400).

Слова о „хижине на морском берегу“ во второй редакции совершенно непонятны и являются чистою случайностью. Дело в том, что письмо Клары Олсуфьевны во вторую редакцию вошло с некоторыми изменениями. Между прочим, следующей фразе из окончательной редакции: „У нас опять бал и будет красивый поручик. Я выйду, и мы полетим“ (371)—в первой редакции соответствовала другая: „У нас бал. Я выйду, и мы полетим, полетим... и будем жить в хижине на берегу Хвалынского моря“ („Отеч. Зап.“, 402). Если слова о хижине на морском берегу были исключены Достоевским из письма Клары Олсуфьевны, то с необходимостью они должны были быть исключенными и из размышлений Голядкина по поводу этого письма, но слова эти в окончательной редакции почему-то уцелели. Трудно об'яснить это иначе, чем общей небрежностью исправления.

Теперь отметим только еще одну деталь о речи Крестьяна Ивановича. На всем протяжении повести Крестьян Иванович говорит два раза. В главе второй и последней (в самом конце). Речь Крестьян Ивановича во второй главе без изменения перешла в окончательную редакцию. Заключительные же его слова имеются только во второй редакции, значит, написаны в шестидесятых годах. Сравнивая язык Крестьян Ивановича во 2-й и 13-й главах, мы замечаем в них некоторую разницу. Для примера приведем фразу из второй главы:—„...вам нужно коренное преобразование всей вашей жизни иметь и в некотором смысле переломить характер... Не чуждаться жизни веселой, спектакли и клуб посещать и во всяком случае бутылки врагом не бывать“ (193).

Мы видим, что речь Крестьяна Ивановича только отличается неправильным, инверсированным порядком слов. В заключительных же его словах особенности языка переданы фонетически: —„Ви получайт казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин“ (415). Отдельные слова не всегда даже согласованы друг с другом, употребляется также немецкое слово „лихт“. Всех этих особенностей языка Крестьяна Ивановича во второй главе не имеется. Нам кажется, что такую резкую разницу в речи одного и того же персонажа опять нужно об'яснить недостаточной тщательностью исправления.

Все эти невязки, имеющиеся во второй редакции, как и вообще все исправление повести—и языка, и композиции, и образов, наводит нас на мысль, что переделка „Двойника“ не носит творческого, органического характера, что она случайна... И поскольку в исправленном „Двойнике“ нет ни одного нового эпизода, ни одной даже новой страницы, постольку он не имеет ничего общего с мыслями Достоевского о „Двойнике“ в 60-х годах, с его мечтою о „совершенно вновь написанном Двойнике“. Достоевский знал только одно: что повесть растянута до невозможного и что так или иначе при новом издании она должна быть сокращена. И Достоевский, действительно, сократил ее...

Если мы бросим взгляд на то, при каких обстоятельствах появилось второе издание „Двойника“ мы найдем некоторое косвенное подтверждение нашей мысли. „Двойник“ вторично был напечатан в 1866 году в издании Стелловского, которому летом 1865 г., перед от'ездом за границу, Достоевский, очутившись после прекращения „Эпохи“ в крайне тяжелом материальном положении, принужден был за 3000 р. продать право издания своего полного собрания сочинений, да еще с обязательством написать новый, специально к этому изданию, роман не позднее 1 ноября 1866 г. Нельзя установить точно, когда переделывал Достоевский „Двойника“, но можно предполагать, что это было летом или осенью 1866 г.[1]). Вообще этот год для Достоевского, как писателя, был особенно тяжел. Достоевский писал Страхову, что он „отупел от 44 печатных, написанных им в один год, листов“. Действительно, с января в „Русском Вестнике“ печатается „Преступление и наказание“, осенью Достоевский с лихорадочной быстротой диктует Анне Григорьевне своего „Игрока“, который был напечатан в том же 3-м томе сочинений Достоевского, где и „Двойник“; надо думать, что к этому приблизительно времени (или немного ранее) относится и переделка „Двойника“. И характер исправления „Двойника“, его недостаточную тщательность нужно об'яснить теми тяжелыми условиями, в которых Достоевскому в этот год пришлось работать. Он занят печатаньем „Преступления и наказания“, затем, „Игроком“. Достоевскому в этот год не до „Двойника“ и он берет в руки перо и вычеркивает из 44-го тома „Отеч. Записок“

---

[1]) Стелловский напечатал три тома полного собр. соч. Достоевского и каждое произведение в отдельности. „Двойник“ входит в 3-й том; когда он вышел, нам не удалось установить, но не раньше последних месяцев 1866 г., потому что в том же томе напечатан и „Игрок“. Отдельное же издание „Двойника“ разрешено цензурой 20 октября 1866 г.

отдельные, повторяющиеся слова, фразы, страницы даже выпускает целые эпизоды...

Так исправлял Достоевский „Двойника", готовя его второе издание.

Обычно в дефинитивном тексте находит свое выражение замысел художника в его окончательном виде. Не то здесь. Каков в окончательном виде замысел „Двойника", мы не знаем. Он не нашел своего выражения на бумаге. У нас есть две печатные редакции повести—первая 1846 года, вторая—1866 года и между ними одинокие по своему содержанию заметки из записных книжек начала 60-х годов. В записных книжках отражается дальнейшая эволюция замысла, здесь все почти ново по сравнению печатным текстом. Но по этим фрагментарным записям нельзя раскрыть весь замысел художника, во-1-х, потому, что они слишком кратки и отрывисты, во-2-х, потому, что они не нашли своего выражения во 2-й, окончательной редакции 1866 года: вторая редакция не является шагом вперед после журнального текста; она по сравнению с записными книжками есть возврат к старому, к первой редакции. Вторая редакция есть первая редакция минус известное количество страниц.

И надо думать, что не таков был окончательный замысел Достоевского, не такова была его воля, как художника. Вернуться к старому принудили Достоевского тяжелые условия, в которых он бился всю жизнь, как в путах.

Конечно, исправленный „Двойник" совсем не тот, о котором мечтал Достоевский; который мог бы „стоить нового романа" и которым Достоевский думал „вызвать всех на бой"—всю литературу.

* * *

Мы постарались проследить, как Достоевский работал над „Двойником" в сороковых годах; как возникла в нем мысль о переделке повести; чем она могла быть вызвана; как эта мысль с годами крепла, какое значение придавал Достоевский „Двойнику" после возвращения из Сибири. Мы сообщили страницы из записных книжек Достоевского, посвященные планами переработки повести, наконец, мы проанализировали сравнительно две редакции „Двойника" и пытались проследить, какие изменения претерпела повесть в результате исправления,—в отношении языка, композиции, всего образа героя. Все эти изменения мы обобщили в одном принципе—стремлении к сокращению. Далее мы указали на невязки в тексте окончательной редакции и всё исправление „Двойника" характеризовали, как исправление механическое, неорганическое,

нетворческое... Наконец, мы связали переделку „Двойника“ с условиями, в которых она была сделана, и на этом закончили.

Невольно вспоминаются несколько строк из статьи Н. Л. Бродского о Достоевском: „Что-то случайное есть в печатном творчестве Достоевского: оно не покрывает всего творца, оно бледнее его первоначальных замыслов“... „Достоевский не в силах был справиться с динамическим бегом его творческой фантазии... и, кажется, только железная необходимость приковывала писателя к столу и дала нам возможность читать его творения“ („Угасший замысел“, „Документы“ Центрархива, вып. I, 59).

Мысль о переделке „Двойника“ Достоевский лелеял, как мы видели, в течение двадцати лет и уж, наверное, эта мысль была дорога ему. Но что-то случайное есть в переделке этой повести. Мы видели, какие мысли имел Достоевский о „Двойнике“ и как Достоевский исправил его; мы видели, что осуществление переделки не соответствует его намерениям о переделке. В первом нет и намека на второе...

И, кажется, только необходимость подготовить к печати свое полное собрание сочинений и была причиной переделки повести, и, что не будь этой необходимости, мы, может быть, не имели бы совсем второй редакции или не имели бы этой переделки, а имели „почти вновь написанного „Двойника“, который стоил бы „нового романа“. И кто знает, может быть, этой работой Достоевский и в самом деле „вызвал бы всех на бой“? Ведь писал же он уже незадолго до смерти своей: „...серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил“.

Р. Аванесов.

Москва, 1924.

Поля сильно исписаны, многое перечеркнуто. Поля 3 листа исписаны карандашом. Листки были перегнуты вдвое и завернуты в бумагу на подобие пакета, к которому приложена сургучная печать с инициалами Островского: А. О. На пакете написано рукою Островского: „Черновые листки „Грозы“ т. III. Оригинал у Шаповалова. 14 октября 1859 г.“

Рукопись содержит в себе афишу, подробный план всех 5 действий драмы и тексты: 1) первоначальный текст 1 явления I действия, соответствующий в печатном тексте первой половине 2 явления IV действия, 2) 1 явление I действия (разговор Бориса и Шапкина), соответствующее в печатном тексте частью явлению 3 I действия, частью явлению 2 в сцене II действия III и частью не находящее себе соответствия в печатном, 3) явление 5, I действия — соответствующее тому же явлению в печатном тексте.

Анализируя наброски на полях и приурочивая их к тем местам драмы, куда они вошли впоследствии, устанавливаем что из них к I действию относятся: к 1-му явлению—три, ко 2—один, к 3—пять, к 6—один, к 7—два. Ко II действию: к 3 явлению—один, к 5—один, к 9—один, к 10—один. К III действию: ко 2 явлению—четыре, к 3—три, к 4—один. К IV действию: ко 2 явлению—один, к 6—шесть. К V действию: к 1 явлению—два, к 3—один, к 4—один, к 5—два, к 7—один.

Кроме этих набросков, вошедших в окончательный текст в том же виде или в несколько переработанном, встречаем там же (на полях) несколько авторских заметок, вскрывающих творческий процесс. На полях 2 листа сверху записано: „Кн. Вяз(емский) различает комедию нравов от бытовой.—Оживление сцены“. Внизу того же листа сноска к девичьим снам Катерины: „Слышал от Л. П. про такой же сон в тот же день (Зап.). Гора Синай“. Любопытны также задания, которые Островский ставит себе на будущее время, не разрабатывая пока во всех подробностях текста. На обороте листа первого, внизу на полях, читаем: „Кат(ерина). Монолог с ключом. Я погибла! Я погибла! Порывы в характере“. На листе 2 в монологе Катерины о девичьих снах в скобках: („рай в суздальском вкусе“).

Внутри рукописи встречаем четыре даты: 19 июля, 24 июля, 28 июля и 29 июля; три из них—19, 28 и 29—внутри плана, а 24 июля на полях, против начатого 1 явления I действия над монологом Катерины: „А мне лукавый-то шепчет“... Эта дата 24 июля дает возможность установить, что Островский приступил к набрасыванию отдельных сцен раньше, чем был выработан им весь план драмы в целом.

Устанавливая то место, которое занимает рукопись № 3097 в ряду исследуемых мной материалов, я скажу, что придаю ей значение первоначального эскиза, вернее, нескольких эскизов, не представляющих из себя единого, художественно-организованного, целого, но в основных контурах дающих уже всю драму. Я разумею, конечно, всю рукопись—не только текст, но и план и наброски на полях. Эта рукопись любопытна и дорога тем, что дает нам первоначальные замыслы поэта.

Рукопись Румянцовского музея № 3242, автограф, написана чернилами на 34 листах, размера большого почтового листа с отогнутыми полями. Первый лист не занумерован, на нем написано: „Гроза". Драма в 5 действиях. Сочинение А. Островского". Внизу пометка: „Октября 1859".

На обороте перечислены действующие лица драмы. Дальше идет I действие на нумерованных с одной стороны листах (со 2 по 10), при чем цифра 6 поставлена вместо зачеркнутой 8, 7 вместо 9, 8 и рядом 10; 9 вместо 11; 10 вместо 12.

Действие II имеет свою нумерацию (1—5 листов). Между 4 и 5 листами вставлены, очевидно после, 2 листа не нумерованных: 1 исписан с обеих сторон (начало 2 явления II действия).

Действие III. На 8 листах. Занумерованы с 1 по 8.

Действие IV. На $4^1/_2$ листах. Начинается на обороте листа 8 III действия. Следующие 4 листа не нумерованы.

Действие V. На $4^1/_2$ листах. Занумерованы с 1 по 5. Оборотная сторона листа 5-го чистая.

Рукопись испещрена многочисленными поправками и помарками. Иногда зачеркнуты целые страницы. На полях обширные вставки, зачастую тоже перечеркнутые Островским, или вставки сверху написанных ранее и зачеркнутых строк.

Нередко на полях против какого-нибудь явления идет разработка совершенно иного, не связанного с данным местом драмы.

Рукопись эта первоначальная, но в окончательном своем тексте, за исключением некоторых мест, она уже приведена к печатному тексту драмы. Как справедливо замечает Н. П. Кашин, „мог быть только еще беловой экземпляр, с которого печатали драму" („Этюды", II, 326).

Устанавливая взаимоотношения обоих рукописей: № 3097 и № 3242, Н. П. Кашин замечает, что рукопись 3097 представляет 7 отдельных черновых листков, которые в рукописи 3242 заменены новыми пятью (1—5). Это ясно из того, что лист 6 первоначально был 8, так как цифра 8 зачеркнута и вместо нее поставлена 6, вместо 9—7, вместо 10—8, вместо 11—9, вместо 12—10 (о чем мне

уже приходилось упоминать раньше). Я добавлю к этому, что и само содержание рукописи убеждает нас в том же, так как лист 6 рукописи 3242 (прежний 8) является непосредственным продолжением текста листа 7 рукописи 3097.

Рукопись 3242 представляет из себя самый существенный документ для изучения творческой истории „Грозы", так как, будучи первоначальною, она приближается в окончательном своем тексте (со всеми поправками и дополнениями) к тексту печатному и внутри себя, в поправках и дополнениях, хранит следы сложной и тонкой работы художника, вскрывая путь его творчества, его стремления к наиболее яркому и художественному воплощению идей и образов, теснившихся в его душе. Обнаруживает рукопись и некоторые общие приемы творчества Островского. Так, видимо, он предпочитает набрасывать отдельные сцены на полях, еще не связанные с контекстом пьесы, забегая вперед. Иногда, написав сцену, дает иную комбинацию ее частей (см. 2 явление II акта). Зачастую, интуитивно схвативши какое-либо удачное выражение или меткий штрих к обрисовке характера, спешит занести их скорее на бумагу, чтобы разработать потом. Закончив пьесу, он неоднократно перечитывает ее и вносит поправки и дополнения в текст.

При исследовании рукописи было бы крайне любопытно установить все наслойки на текст первоначальный в их временном отношении друг к другу. Но, к сожалению, это не всегда удается. Внешний вид рукописи не даст возможности установить вполне точно и бесспорно все этапы в работе: позднейшие поправки сделаны рукой Островского, теми же чернилами, иногда лишь несколько изменившимся почерком. Вытягивая варианты отдельных мест по горизонтальной линии, мы не в состоянии часто вытянуть ряды поправок по вертикали, т.-е. установить одновременность поправок различных мест драмы. При таком положении приходится неизбежно схематизировать и внутри рукописи различать лишь первоначальный текст - без поправок и дополнений — и окончательный — со всеми поправками и дополнениями. Это я и делаю в дальнейшем.

Перехожу к сценическим текстам 1859 года. Привлекаю их не в их самостоятельном значении, как тексты сценические, а в их отношении к выработке Островским окончательного литературного текста, напечатанного в январской книжке „Библиотеки для чтения" за 1860 год.

В Московском Малом театре „Гроза" шла 16 ноября 1859 года. Суфлерский экземпляр пьесы переписан писарской рукой на 85 листах писчей бумаги. На первой странице рукописи значится:

„Бенефис Г-на Васильева 16 ноября 1859 г. По журналу театрально-литературного комитета 24 октября 1859 года одобрено единогласно к представлению.

Председатель Комитета С. Жихарев."

На той же странице:

„Гроза

Драма в 5 действиях

А. Н. Островского."

Там же рукою Островского: „Желаю отдать в Дирекцию на поспектакальную плату по положению. А. Островский". И еще:

„Одобряется к представлению (СП) бург „31 октября 1859 г. Действит. Стат. Советник Нордстрем".

Внизу помета: „Суфлеру". На обороте первого листа рукою Островского записаны действующие лица. На обороте 85 листа пометка: „Одобряется к представлению. С.-Петербург. „31" октября 1859 г. Цензор Действит. Стат. Советник Нордстрем. Москва. Бен. г. Васильева 16 ноября 1859 г. в Малом театре".

Режиссерский экземпляр „Грозы" представляет из себя также рукопись, переписанную писарской рукой на 75 л.л. размера писчего листа, занумерованных с одной стороны. На первой странице значится: „Гроза". Драма в 5-ти действиях А. Н. Островского."

Текст Александринского театра, к сожалению, мне не был доступен в подлиннике—я пользовалась лишь выборками из него, не совпадающими с печатным текстом „Грозы", напечатанными в ленинградском сборнике „Памяти Островского". Впрочем, выборки сделаны полно и тщательно.

Сопоставляя сценические тексты между собою, можно видеть, что они были переписаны с одной рукописи: с 3242 или—с копии с нее. Но текст суфлерского экземпляра богаче поправками и дополнениями сравнительно с другими сценическими текстами. Эти поправки в большинстве случаев вошли в печатный текст драмы. Это заставляет предполагать, что они внесены были самим Островским в период подготовки пьесы к постановке или же сделаны при его ближайшем участии. Во всяком случае есть основания считать их поправками авторизованными. Это дает суфлерскому экземпляру Малого театра большую ценность сравнительно с другими, а в ряду исследуемых мною текстов „Грозы" текст суфлерского экземпляра может быть назван текстом посредствующим между окончательным текстом рукописи 3242 и печатным.

II.

Вытянув в ряд рукописные тексты „Грозы", я постараюсь в дальнейшем вскрыть динамику творчества Островского, ту художественную телеологию, которая, несомненно, ведет его к выработке более совершенной формы—к тексту дефинитивному.

Для удобства анализа я искусственно расчленяю целостную творческую работу писателя на работу над образами, языком, композицией и стилем. В данной статье касаюсь исключительно работы Островского над образами и языком.

Но так как работа Островского становится видна лишь в поправках и изменениях, которые он вносит в первоначальный текст, то на них-то я главным образом и сосредоточу свое внимание, не затрагивая во всей полноте смысла художественных концепций.

В рукописи 3097, являющейся самым ранним из доступных изучению эскизов „Грозы", находим первые зарисовки образа Катерины. Под датой 24 июля на полях листа 2-го набросана завязка драмы—первое признание Катерины: „А мне лукавый-то шепчет таким ласковым голосом—и представляется мне то и то.—Прежде, когда я жила у маменьки, да здесь сначала представлялось мне (рай в суздальском вкусе) и снится тоже или птицей летаю".

Намечен момент внутренней борьбы Катерины в сцене с ключем пока еще в виде авторского задания: „Катерина. Монолог с ключем. Я погибла, я погибла [1]). Порывы в характере" (на полях л. 1 об.) и в сцене свидания Катерины с Борисом, в словах, вошедших полностью в печатный текст:

> „(отталкивает его). Поди, поди прочь. Что, ты окаянный. Ведь мне не замолить этого греха. Ведь он камнем ляжет на душу.—Ведь до гробовой доски"—(на полях л. 2).

И, наконец, развязка—заключительный монолог Катерины:

> „Куда идти? Мне домой что в могилу. Да, что домой, что в могилу (как бы в рассеянности). Что домой, что в могилу. В могиле лучше. Где нибудь под деревцем могилушка. Солнышко ее греет, дождичек ее мочит, травка на ней вырастет, птицы будут петь над ней, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие, всякие. А я буду лежать вот так (...) сложивши руки. Хорошо! (вздыхает)" [2]) (на полях л. 3 об. и 4).

Должна оговориться, что я не цитирую всех набросков в рукописи, а выбираю из них более существенные и придерживаюсь последовательности хода драмы, а не порядка их в рукописи.

---

[1]) Эта фраза другим почерком. Очевидно, вписана после.

[2]) Орфография рукописи в точности не воспроизводится.

В этих набросках еще не все получило свою окончательную форму, многое намечено лишь как авторское задание, но, тем не менее, отвлекаясь от этих недоделок, можно сказать, что драматизм положения Катерины здесь уже намечен вполне четко; что же касается самого характера, то он еще не определился с достаточной полнотой.

Перелистывая рукопись 3242, можно видеть, что большая часть поправок, изменений и вычерков падает на конец I и начало II акта, где преимущественно обрисовывается характер Катерины.

В первоначальном тексте рукописи 3242 явление 7-е I акта начиналось таким образом:

Катерина.

Жаль мне его.

Варвара.

Что его жалеть-то, он сам виноват! Тебя так вот жалко. Ты за что терпишь?

Катерина.

Свекровь не родная мать![1]) Кто ж на своем веку от свекрови не терпел, и тебе тоже придется, такая уж наша доля.

Варвара.

Уж не говори, пожалуйста! Не поверю я никому, чтобы была еще где-нибудь такая жизнь, как у нас. Это не жизнь, а слезы. Не досыта разве ты еще наплакалась"?

И несколько ниже, после слов Катерины: „Ну, спасибо тебе" читалось так:

„Точно, Варенька, правда твоя, тяжеленько мне на свете жить, словечка перемолвить не с кем.

Варвара.

А есть что перемолвить-то?

Катерина.

Как не быть! Наше дело женское, поговоришь с кем-нибудь, словно и полегче станет.

---

[1]) Разрядка моя.

Варвара.

Говори со мной.

Катерина.

Такая ли я была . . . . (л. 8, I акт).

Эти разговоры, что „свекровь не родная мать“, „наше дело женское“ дают Катерину в аспекте бытовом, но не рисуют ее, как определенный, внутри себя сложившийся характер.

В дальнейшей работе Островский, видимо недовольный набросанной сценой, перечеркивает ее и на полях рукописи набрасывает следующее:

[Катерина]

„Отчего люди не летают так, как птицы. Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?

Варвара.

Что ты выдумываешь-то?

Катерина.

Какая я была резвая . . . . (на полях л. 8, I акта).

И здесь же, на полях, другой вариант, зачеркнутый: „Иногда мне кажется, что я птица. Видишь гору—вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать“.

И еще настойчивее подчеркивается вопрос Катерины „Отчего люди не летают“ в окончательной редакции, в печатном тексте.

После слов Катерины: „Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти!“ вставлено:

„Знаешь, мне что в голову пришло?

Варвара.

Что?

Катерина.

Отчего люди не летают?

Варвара.

Я не понимаю, что ты говоришь.

Катерина.

Я говорю, отчего люди не летают" . . . . и т. д. (стр. 22).

В этом подчеркнутом в позднейших редакциях стремлении Катерины к полету неведомо куда и зачем оттеняется ее мистицизм, неудовлетворенность окружающим и оторванность от быта, и в этой оторванности—глубокий внутренний трагизм личности. Сообразно с изменившимся абрисом личности Катерины, изменилась словесная форма: первоначальный диалог с Варварой заменяется монологом Катерины, как формой более подходящей для выявления внутреннего мира мистически настроенной Катерины.

В дополнение к этой позднейшей поправке идут, видимо, также приписанные после слова Катерины в монологе ее о своей девичьей жизни: 1) „А то будто я летаю, так и летаю по воздуху" (л. 9, I). 2) Вставка на полях листа 9, I акта: [Катерина]. Я умру скоро.—Варвара. Полно, что ты!—Катерина. Нет, я знаю, что умру. И 3) в 8-м явл. II акта также вставка на полях:

„Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю - да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек, как бабочка" (л. 5, II).

Этот мотив—стремление Катерины к полету—я считаю наиболее существенным и глубоким штрихом в работе Островского над образом Катерины.

Другим существенным моментом является обрисовка Катерины как натуры страстной, порывистой. То, что в рукописи 3097 было намечено лишь как авторское задание: „Порывы в характере", в рукописи 3242 получает свою дальнейшую разработку.

На полях рукописи 3242 встречаем наброски, не связанные непосредственно с текстом драмы, вроде следующих: „До всего я была такая горячая" (зачеркнуто. Л. 8 об., I); „Ночью на лодке по Волге" (л. 2 об., II); „Боюсь я очень своего характеру" (л. 2 об., II). Набросанные на полях, вероятно уже после того, как был написан первоначальный текст пьесы, эти наброски служили Островскому вехами в дальнейшей работе над образом. Очевидно, считая, что в первоначальном тексте характер Катерины недостаточно ярко выявлен, Островский позже разработал эти наброски. Зачеркивается в первоначальном тексте реплика Катерины: „Да ничего. Вдруг закипело что-то во мне: очень уж мне душно здесь показалось, очень на волю захотелось. С мыслями-то никак не соберусь. Одно в голове: бежать, да и всё тут. Уж как боюсь я своего характеру" (л. 2 об., II), а на обороте л. 9, I акта на полях появляется вставка,

вошедшая и в печатный текст: „Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль на меня, что (хорошо бы)[1]) кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись“.

Стихийность характера, намеченная в словах Катерины: „Боюсь я очень своего характеру“, окончательное свое завершение получает в тексте печатном: „Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостылеет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!“ (стр. 37).

Первоначально эта реплика читалась так: „В окно выброшусь, в Волгу кинусь!.. Уж коль не захочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!“ (л. 3, II). Поправка, видимо, была позднейшей, быть может сделана автором в корректуре, так как в сценических текстах мы ее еще не встречаем.

Тщательной отделке со стороны драматурга подвергаются и другие менее существенные черты характера Катерины.

Так, в явл. 5-м I акта первоначально, судя по тексту рукописи 3242, Катерина безропотно переносила ворчанье Кабановой и непосредственно за словами Варвары: „Нашла место наставления читать“ следовали слова Кабановой: „Знаю я, знаю, что тебе не по нутру мои слова...“ В окончательном тексте, на полях листа 6 встречаем вставку (вошедшую в печатный текст):

Катерина.

Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю.

Кабанова.

Да я об тебе и говорить не хотела, а так к слову пришлось.

Катерина.

Да хоть и к слову, за что-ж ты меня обижаешь?

Кабанова.

Эка[2]) важная птица! Уж и обиделась сейчас.

---

[1]) Слова, поставленные в скобки, в рукописи зачеркнуты.

[2]) В печатн. т. „экая“.

Катерина.

(Да хоть и не важная)[1]) напраслину-(то) терпеть кому-ж приятно!

Выявившиеся в этом вставленном коротеньком диалоге черты глубокой правдивости Катерины, чувства собственного достоинства и обиды на несправедливость, прекрасно гармонируют с общим обликом Катерины, хотя бы с ее заявлением во 2-ом явл. II акта: „Сбманывать-то я не умею, скрыть-то я ничего не могу" (стр. 35).

Катерине органически не свойственна ложь. В ответ на слова Варвары: „А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было", Катерина заявляет: „Не умею я так-то" (первонач. текст рук. 3242, л. 2 об.). В окончательной редакции эти слова зачеркнуты и сверху написано: „Не хочу я так". Видимо, Островский хотел подчеркнуть в Катерине активность и силу характера.

Изменились также слова Катерины в разговоре ее с Тихоном в 4-м явл. II акта. В ответ на отказ Тихона взять ее с собой, Катерина первоначально говорила: „А ты обо мне и не подумаешь, что ты меня одну оставляешь" (л. 3 об., II). Эти слова зачеркнуты и вместо них написано: „Тебе не до жены, так и мне до тебя дела нет". В печатном тексте эти слова заменились вопросом: „Отчего же, Тиша, нельзя?" и несколько ниже на полях добавлены слова: „Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?" (стр. 42, 43). В том и другом случае эти изменения обусловлены, видимо, общим обликом Катерины, вырисовывавшимся в драме кротким и женственно мягким. Робкая просьба Катерины к Тихону взять ее с собой и мягкий упрек: „Как же мне любить-то тебя...", видимо, становятся для автора более убедительными в момент фиксации печатного текста (тексты сценические совпадают с окончательной редакцией рук. 3242) и больше гармонируют с общим нарастанием трагизма, в душе Катерины, когда она, чувствуя, что гибнет в борьбе, ищет опоры в муже. Этот момент намечен Островским в набросанной на полях реплике Катерины, не использованной в тексте: „Ты видишь, что я теперь точно как на распутьи стою. Еще пока муж-то здесь, так я, как будто за него держусь, а как уедет" (л. 2 об., II).

Отмечу еще несколько штрихов, исчезнувших в окончательном тексте. Так, в первоначальном тексте рукописи 3242 на упрек Тихона, что ему достается за жену, Катерина отвечала: „Сроду я, Тиша, такая несчастная" (л. 7 об., I). Эти слова зачеркнуты в окончательном тексте рукописи, но они любопытны в том отношении, что Островский, видимо, представлял себе Катерину, как „несчастную", другими словами как натуру глубоко внутренно трагическую.

---

[1]) Этих слов нет в печатн. тексте.

Неиспользованными остались набросанные на полях и зачеркнутые слова Катерины: „Точно как я не жила до тех пор, как его увидала.—Ночи, Волга, Лес и в лесу поляны, когда их месяц осветит. На поляне светло, хоть бисером вышивай, а там под каждым деревом, под кустом ночь темная“ (л. 4 рук. 3242).

Исчезла в окончательном тексте оценка личности Катерины, намечавшаяся в словах, очевидно принадлежавших Борису, в рукописи 3097, на полях :„Эта в другом месте и в другой обстановке“, получившая дальнейшую разработку в окончательном тексте рукописи 3242 на полях л. 3-об. „Будь эта женщина в другом месте и в другой обстановке, ей бы цены не знали, а теперь“... В печатном тексте этой оценки не находим. Художественная ценность и красота образа, окончательно созревшего, становятся убедительны сами по себе.

В pendant к общей идейной и психологической обрисовке образа, идет тщательная работа Островского над языком Катерины, дорисовывающим ее облик во всей полноте и богатстве оттенков мысли и эмоций. Как видно из анализа рукописей, речь Катерины потребовала от автора большого внимания и тщательности в отделке.

Так, например, в первоначальном тексте рукописи 3242 монолог Катерины о своей девичьей жизни читался почти в тоне обычной речи:

Первоначальный текст.	Печатный.
„Знаешь, как я жила. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, принесу с собой воды и полью все цветы. У меня цветов было много“ (л. 8 об., I).	Знаешь, как я жила в девушках. Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много, много (стр. 23).

Эти незначительные дополнения: „в девушках“, „вот я тебе сейчас расскажу“, повторения: „все, все цветы“... „много, много“... или замена слова „воды“ словом „водицы“, несомненно, сообщили всей речи, а вместе с тем и образу Катерины оттенок большей задушевности и лиризма.

„Я жила ни об чем не думала, точно птичка на воле“, читаем в начале того же монолога в первоначальном тексте (л. 8 об., I). „Я жила ни об чем не тужила“ исправляет Островский, видимо, близясь к языку народной поэзии.

В обыденной речи, в кратких репликах Катерины Островский заметно упрощает речь, приближая ее к простонародной. Так,

в первонач. тексте рук. читаем: „Я, маменька, вас люблю (все равно) как родную мать“... В окончательном: „Для меня, маменька, всё одно, что родная мать, что ты“... (л. 6, I).

Или, например, фразу Катерины: „А больше всего я любила в церковь ходить“, Островский исправляет: „И до смерти я любила в церковь ходить“ (л. 8 об., I). Но, упрощая речь Катерины, Островский не снижает ее до быта, окружающего Катерину. Так, на заявление Кабановой: „Ты вот похвалялась, что мужа очень любишь; вижу я теперь твою любовь-то. Другая хорошая жена, проводивши мужа-то, часа полтора воет, лежит на крыльце, а тебе, видно, ничего“, Катерина в первоначальной редакции отвечала: „Да не умею выть-то, причитаньев не знаю“ (л. 5, II). Подобное выражение больше бы шло к Варваре, чем к Катерине, и Островский изменил его, установив в ответе Катерины внутреннее отношение к факту „вытья“: „Не к чему, да и не умею“ (стр. 46).

Существенно важным моментом в работе над языком Катерины является выработка в нем динамичности и драматизма в соответствии с общим развитием характера Катерины в пьесе.

Особенно это заметно в сцене прощанья Катерины с мужем. Для наглядности, приведу последовательно все реплики Катерины параллельно в первоначальной и окончательной редакциях:

Первоначальн. текст.	Окончательный.
Ну, так меня с собой возьми...	Ну, бери меня с собой, бери!
Тиша, голубчик (я боюсь) кабы ты остался, либо меня с собою (взял), как бы я тебя любила.	Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила...
Тиша, я боюсь, мое сердце чувствует, что без тебя со мной какая-то беда случиться.	Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя! Быть беде!
Ну так вот что! (Заставь ты меня поклясться).	Ну так вот что! Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...
...Что не буду я без тебя ни под каким видом видеться или разговаривать с другим мужчиной.	...Чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, не видеться.
Успокой ты (меня), сделай милость.	Успокой ты мою душу, сделай такую милость для меня!
Умереть мне без покаяния, если я... (л. 4, II).	Чтоб ни видать мне ни отца, ни матери! Умереть мне без покаяния, если я... (л. 4, II).

Как общий прием, здесь можно усмотреть, что для сообщения большей динамичности речи, глагол выдвигается на первое место: „Ну, бери меня с собой, бери"; употребляется инфинитивная форма глагола, как более сильная и категоричная: „Быть беде", повторяется частичка ни, усиливающая речь.

Реплики и монологи Катерины в последних актах почти не перерабатывются Островским, появляясь в рукописи почти в завершонном виде. Характерны лишь некоторые вставки, замедляющие темп речи, не дающие ничего в смысловом отношении, но заставляющие сосредоточиться на душевном состоянии Катерины. Так, в предпоследнем монологе Катерины, в явл. 2-ом, д. V, после слов: „Для чего мне теперь жить, ну, для чего?" вставлены слова: „Ничего мне не надо, ничего мне не мило, и свет божий не мил!" (л. 2 об., V).

Вставляются маленькие дополнительные черточки, оттеняющие глубину душевных переживаний Катерины, в виде слов: „все", „вот что": „Да нет, все не то я говорю; не то я хотела сказать! Скучно мне было по тебе, вот что..." (л. 3 об., V).

Подводя итоги сделанным наблюдениям над творческой историей образа Катерины, можно сказать, что образ Катерины намечен уже в первоначальных черновых листках рукописи 3097, но дальнейшая его разработка, пошедшая было по линии быта, была изменена в последующих редакциях и заострилась в сторону мистицизма и внутреннего трагизма личности.

Наибольшей работы со стороны Островского потребовали два первые акта, в которых обрисовывается характер Катерины, как натуры мистической, страстной и порывистой. В дальнейшем развитии драмы образ Катерины, повидимому, уже настолько сложился в сознании Островского, что живет как бы самостоятельной жизнью, и заключительные монологи Катерины создаются легко и свободно, почти без поправок, резюмируя все предыдущее. В них Островский поднимается до пафоса. Образ в его представлении целен и внутренно закончен, штрихи для обрисовки уверенны, речь насыщенна.

III.

Образ Бориса бледен. Таково почти единогласное мнение критиков литературных и театральных. При сценическом воплощении пьесы, критики, высказываясь об игре отдельных актеров, воздерживались высказываться об исполнителях роли Бориса, признавая, что сам тип в пьесе расплывчат.

Чтобы правильно понять образ в сознании автора, подойду к нему со стороны творческого процесса.

В рукописи 3097, где мы впервые знакомимся с Борисом, набросаны сцены, соответствующие второй половине 3 явления I акта в печатном тексте, а именно, разговор Бориса с Шапкиным. Первая фраза, которую мы слышим из уст Бориса в ответ на вопрос, когда ж он в Москву? звучит так: „Не знаю, я теперь весь в руках у дяди, как ему вздумается, так и отпустит“ (л. 3. I). Дальше он рассказывает Шапкину о себе, о том, как попал к дяде, и на каком положении у него находится, о характере Дикого, о его семье. Все это в общем и целом совпадает с той характеристикой, которая дается в окончательном печатном тексте, но обращает на себя внимание то, что все эти сведения сообщаются Борисом в виде довольно длинных монологов, прерываемых лишь коротенькими вопросами его собеседника, Шапкина. Затем говорит Борис о том, что он любит, распространяется о семье Кабановых, о Катерине: „Их семейство у нас считается самым благочестивым в городе. Все в пример ставят. Свекровь ее женщина самой строгой жизни и весь дом так держит. А она, кажется, богомольнее всех. Боже мой, как она молится! Какая у нее на лице улыбка ангельская, в это время, точно она хочет улететь на небо, а слезы так и бегут по лицу“ (л. 6). Появляется Кулигин, и Борис, как бы считая своим долгом представить его, говорит:

„Это (лучший человек в городе) у нас такой добрейший, милый человек, добродетельный человек, здешний мещанин, Мардарий Лукич Кулигин...“ и дальше: „часы делает, починивает всем на весь уезд, а что нажил, ничего. Краски составляет, машины поправляет и все самоучкой. Мы с ним гуляем по вечерам, он, как ребенок, все восхищается здешними видами, хотя знает их с самого рождения. Поет своим дребезжащим голосом старинные романсы“... (л. 6 об.).

В построении всей сцены и в приведенных отрывках вскрывается чисто служебная роль Бориса. Как будто автор занят мыслью сообщить определенное количество сведений о жителях города Калинова и поручает это дело Борису. Позже, в рукописи 3242 он распределил тот же материал между 3 лицами: Борисом, Кулигиным и Кудряшом. Значительная часть характеристики Дикого дается Кудряшом и, оставаясь по содержанию тем же, чем были эти слова в устах Бориса, они приобретают еще новый смысл в устах Кудряша — становятся ярки и колоритны, рисуя не только лицо, о котором говорится, но и самого говорящего, т.-е. Кудряша. Борис же, потеряв часть слов, которые говорил раньше, не потерял ни одной черты личной, выиграв лишь оттого, что говорит меньше.

Но кроме того, что речь Бориса не выразительна по содержанию, она бледна в первонач. ред. и по самой манере выражения. Автор, видимо, сам не всегда удовлетворен речью Бориса: почти каждая реплика его носит на себе следы многочисленных исправлений и поправок. Как более характерный пример обработки речи Бориса, приведу реплику Бориса в явл. 7 II сц. III д., редактировавшуюся Островским 4 раза. В первоначальном тексте рук. 3242 Борис говорил Кудряшу: 1) „Я никуда больше не пойду, я здесь останусь; а тебе ведь все равно, ты шел бы куда в другое место". Исправлено таким образом: 2) „Кудряш, мне здесь нужно быть. Я никуда больше не пойду, а тебе ведь, я думаю, все равно, ты можешь итти и в другое место". 3) „Вот что, Кудряш, мне нужно здесь остаться, а тебе ведь, я думаю"... И, наконец, в окончательном тексте, реплика принимает такой вид: 4) „Вот что, Кудряш: мне бы нужно здесь остаться, а тебе ведь, я думаю, все равно, ты можешь итти и в другое место" (л. 5, III).

Речь Бориса, видимо, дается Островскому с трудом. Это обстоятельство кажется мне весьма существенным признаком того, что и образ Борис недостаточно ясен драматургу, и неясность эта остается до последних заключительных слов Бориса в сцене прощанья с Катериной (явл. 3-е, V д.).

Так, в первоначальном тексте рукописи 3242 эти слова читались так: „Ну, бог с тобой! Терпи, Катя! Коли живы будем, так увидимся. Я уж решился терпеть и буду терпеть! Стерпится-слюбится. Потерпи и ты. Коли кто отсюда поедет, присылай поклон. Написал бы я тебе письмо оттуда, да не дойдет к тебе. Ну, прощай!" (л. 3 об., V д.). Затем эти слова были зачеркнуты и на полях написаны другие: „Ну, бог с тобой! Будь эта женщина в другом месте и в другой обстановке, ей бы цены не знали, а теперь" (л. 3 об.). В печатном тексте оценка личности Катерины выпадает, остаются слова более искренние и простые: „Ну, бог с тобой! Только одного и надо у бога просить, чтоб она умерла поскорей, чтобы ей не мучиться долго! Прощай!" (стр. 98).

Разница между I-ой и последней редакцией слов Бориса настолько велика, что как-то не верится, что автор вкладывал их в уста одного и того же человека в один и тот же момент.

Закончив пьесу и сделав в ней поправки, Островский, видимо, не был вполне удовлетворен образом Бориса, и в печатном тексте два монолога Бориса появляются в значительно измененном виде, существенно меняя и самый облик Бориса. Я разумею монолог Бориса в явл. 4-м, I акта, в первоначальном тексте рукописи 3242, читавшийся так:

„Жаль его разочаровывать-то! Мысль, что он разбогатеет когда-нибудь, по крайней мере утешает его в его горьком положении, не допускает его до отчаяния. Я найду ли себе здесь какое-нибудь утешение? Неужели утешаться только тем, что я исполнил долг свой, что я для сестры закабалил себя человеку, в котором нет ни стыда, ни совести! А молодость-то! Ужли так пройдет, без радости, без просвету! Страшно подумать! (Молчание.) Сердце хочет любви, и любит уж. Но между мной и этой женщиной такая бездна, столько препятствий, что мне и думать-то о ней даже сумасшествие. Смешно и мечтать о том, что никогда не может осуществиться, это тоже, что мечты Кулигина. Да у меня и воображение не так сильно: мне очень бы немного счастья, да в действительности. Нет, я поглупел здесь в городе! Как влюбиться в женщину, с которой даже и поговорить никогда не удается. Не сметь подойти! Не сметь поговорить! Нет, эта таинственность, которая здесь покрывает семейную жизнь, это заключение, молчание женщин, страстные взгляды, которые они бросают на мужчин, меня так настроили. (Молчание). А все-таки я ее люблю. Хоть это так же глупо, как влюбиться в луну или в султаншу какую-нибудь; а я ее люблю. Конечно, люблю, когда видеть ее хоть издали, хоть один раз в неделю для меня уже счастие! Вот она! Идет с мужем и с свекровью. (Схватившись за сердце). Нет, это любовь! Настоящая любовь! (Вздохнув.) Ну, довольно!.. (л. 5 и об.)

Как справедливо замечает Н. П. Кашин, монолог этот напоминает мелодраму. Крайняя напыщенность речи, ее расплывчатость, обилие восклицаний, вопросов и, наконец, авторских ремарок: „Схватившись за сердце“, „Вздохнув“—все это делает Бориса каким-то надуманным, не живым лицом. В печатном тексте его речь значительно сократилась и упростилась, чувства, выражаемые в монологе, стали более похожи на действительно переживаемые, ремарки выпадают. Любопытно, что эту новую редакцию монолога мы встречаем в сценическом тексте Московского Малого театра—именно, в суфлерском экземпляре пьесы, на ряду с первоначальной редакцией, дана новая, совпадающая с печатным текстом, на отдельном листке почтовой бумаги, вклеенном в пьесу. Обе редакции не зачеркнуты. Возможно предположить, что воплощение образа Бориса на сцене заставило Островского переработать монолог, хотя и нет достаточных оснований, чтобы утверждать это бесспорно. Во всяком случае любопытно, что изменился монолог уже в сценическом тексте.

Подвергся переработке также монолог Бориса в 3-м явлении III акта.

Рукописный текст.

„Хоть бы одним глазком взглянуть на нее! (Нельзя) [1]). В дом войти нельзя; здесь незваные не ходят... Сегодня вторник... Середа, четверг, пятница, суббота... еще четыре дня ждать до воскресенья. Боже мой! Живешь в одном городе, а увидишь раз в неделю и то только в церкви; либо (дожидайся) жди на дороге, посмотри, как пройдет, вот и все! (Какой ужасный обычай). Здесь что вышла замуж (точно), что схоронили, все равно. (Ужасный обычай). Молчание. Уж совсем бы мне ее не видать легче было бы! (чем). А то видишь урывками, да еще при людях, во сто глаз на тебя смотрят! (Эка беда). Ну, не ждал я что такая беда. со мной случилась! Бывало поправится женщина, да как-то все это скоро и пройдет, а она из головы нейдет, на минуту забыть не могу. Пойдешь гулять, а очутишься всегда здесь у (ихних) ворот. И за чем я хожу сюда! Видеть ее никогда нельзя; а еще, пожалуй, разговор какой выдет, ее-то в беду введешь. (Ех, жизнь!) Ну, городок!

(л. 3 об.).

Печатный текст.

„Ах ты, господи! Хоть бы одним глазком взглянуть на нее! В дом войти нельзя; здесь незваные не ходят. Вот жизнь то! Живем в одном городе, почти рядом, а увидишься раз в неделю и то в церкви, либо на дороге, вот и все! Здесь что вышла замуж, что схоронили—все равно. (Молчание). Уж совсем бы мне ее не видать: легче бы было! А то видишь урывками, да еще при людях, во сто глаз на тебя смотрят. Только сердце надрывается. Да и с собой-то не сладишь никак. Пойдешь гулять. а очутишься всегда здесь у ворот. И зачем я хожу сюда? Видеть ее никогда нельзя, а еще, пожалуй, разговор какой выдет, ее-то в беду введешь. Ну, попал я в городок!

(Стр. 57—58).

По своему характеру и стилю поправки этого монолога в общем аналогичны с поправками в предыдущем монологе, т.-е. идут в сторону упрощения речи и большей ее динамичности. Динамичность же здесь тем более уместна, что чувство любви к Катерине, о котором говорит Борис, должно было сделать Бориса, при всей его слабости и пассивности, более активным, и замедленный темп речи необходимо должен был ускориться.

Итак, вскрывая творческий процесс, в результате которого автор приходит к созданию образа Бориса в завершенном виде окончательного печатного текста, нужно сказать, что этому завершению предшествовала длительная, кропотливая работа. Особенно упорна эта работа над языком Бориса. Перечеркивая, исправляя и дополняя, драматург как-будто усиленно хочет заставить Бориса заговорить его собственными (Бориса) словами и зажить жизнью подлинного лица, равноценного в общей художественной концепции с другими персонажами пьесы. Упорная работа Островского привела к тому, что образ Бориса стал более живым в окончательном тексте,

---

[1]) Поставл. в скобки зачеркнуто.

сравнительно с предшествующими, утратив некоторые черты мелодраматического героя, но все же, как свидетельствуют многочисленные поправки и варианты последних заключительных фраз Бориса в сцене прощанья с Катериной, он не стал вполне живым лицом: автор, видимо, принужден ему усиленно суфлировать даже в последней сцене прощанья с Катериной, где, казалось бы, он так легко мог найти „свои слова".

IV.

Не буду подробно останавливаться на других персонажах пьесы—они изначально даны в сознании автора и не испытывают каких-либо резких изменений в творческом процессе. Отмечу лишь, что Кулигин, несмотря на свою служебную роль в пьесе—резонера и осведомителя о быте и нравах жителей города Калинова,—остается живым лицом. Быть может потому, что, как вскрывает это Н. К. Гудзий в своей работе: „Прототип Кулигина" (к литературной истории „Грозы" Островского), для создания образа прототипом послужило реальное лицо, о котором знал Островский: механик-самоучка Кулибин. И оттого внутреннее содержание образа ясно Островскому; что же касается внешней формы его выражения—речи,—то Островский удачно нашел ее в каком-то старинном эпическом стиле, источник которого он считает нужным указать и делает на полях рукописи 3242 вставку: „По старинному, сударь, поначитался-таки Ломоносова, Державина... Мудрец был Ломоносов, испытатель природы .. А, ведь, тоже из нашего, из простого звания" (л. 4, I).

Позднейшие вставки в речах Кулигина делаются Островским лишь для того, чтобы дополнить характеристику быта. Как напр. в явл. 3-м, сц. I, д. III:

„Да и что за секрет? Кто его не знает! Ограбить сирот, родственников, племянников, заколотить домашних так, чтобы ни об чем, что он там творит, пикнуть не смели. Вот и весь секрет!" (л. 4, III).

Или же поправки идут в сторону приближения и ритму живой разговорной речи. Сам же образ остается одним и тем же на всем протяжении работы Островского над пьесой.

Остальные образы в пьесе (за исключением сумасшедшей барыни) бытовые. Они настолько живы и убедительны, что как-будто живут самостоятельной жизнью, независимо от автора. Любопытно, что они начинают говорить раньше, чем даже войдут в пьесу и займут там свое определенное место. Я разумею наброски на полях отдельных реплик, вошедшие почти без изменений в окончательный текст пьесы. Напр., на полях, на об. листа 1-го рук. 3097 читаем: Каба-

нова. „Что ты повисла на шею-то! Не с любовником прощаешься. Он тебе муж—глава, в ноги кланяйся!“

Или, там же, реплика Дикого:

„Ведь уж знаю, что нужно отдать, а все добром не могу. У меня всю нутренную разжигать станет. Обругаю человека ни за что. Я и сам не рад, да что делать“. „О посту как-то великом я говел, а тут нелегкая и подсунь мужиченка за деньгами на дрова—отругал, согрешил. После прощенья просил, в ноги ему кланялся. Право так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся. Вот до чего меня мой характер доводит. Тут на дворе, в грязи ему и кланялся“ (л. 3 об. Сравн. 3 явл., I сц., III действ.).

Там же реплика странницы Феклуши (л. 4 об.):

„Бла-а-лепие, красота дивная! И купечество все народ благодет(ельный!) доброд(етелями) многими украшенный—щедр(остью) и подаян(иями) мног(ими). Я так дов(ольна) по горлушко! За наше неоставление им еще больше щедр(от) приумножится“ (л. 4 об.) (ср. явл. 3-е, I действ.).

Дополняя характеристику Феклуши, Островский в конце рук. 3242, видимо, уже после того, как пьеса была написана, набрасывает: „Нет, мать, я не вздорная, за мной этого греха нет. Один грех за мной есть точно: я сама знаю, что есть. Сладко поесть люблю. Ну, так что ж такое. По немощи моей господь посылает“ (л. 3, об. V). Позже эти слова без изменений вошли в текст (вставлены на полях л. 2-го, II рук. 3242) и так как они обращены к Глаше, то изменилось только обращение: вм. „мать“, стало „милая девушка“ (л. 2, II).

Вообще, пересматривая рукопись, убеждаешься, что текст речи бытовых персонажей дается Островскому без труда; поправки касаются лишь деталей в выработке языка, но не меняют облика персонажей.

В высшей степени характерна, например, речь Кабанихи и как выразительницы быта, охраняющей его во всей его неприкосновенности. В работе Островского над ее языком заметно стремление придать ему характеристичность, но это, видимо, дается легко. В окончательной редакции появляются в ее речах выражения: „со свету сживает“ (характеризуя отношения свекрови к снохе), „сердце вещун“, „доказываешь“ (в смысле показываешь), „промежду себя“, „дальние проводы—лишние слезы“. Все эти выражения, появляясь в окончательном тексте рукописи, вскрывают тяготение Островского

к простонародной речи. Вместе с тем, стремясь к большему выявлению психики Кабановой, Островский в окончательной редакции в фразе: „чтоб сложа руки не сидела“, изменяет „руки“ на „ручки“, придавая тем большую язвительность речи Кабановой. Первоначальное обращение Кабановой ко всем в сцене прощания с Тихоном: „Присядемте“, заменилось властным: „Садитесь все“ (рук. 3242, л. 4 об. II). В сцене с Диким ее речь в окончательном тексте становится ярче и колоритнее. Появляются выражения: „Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога“. Прежде было без этих слов: „Ну и ступай своей дорогой. Пойдем, Феклуша, домой“. „... Не ори, а говори толком“ появляется над зачеркнутыми словами первоначального текста: „пойдем ко мне“ (л. 2, III).

Стремление к яркости и большей колоритности замечается также в работе над языком Дикого, этого типичного самодура, представителя „темного царства“. В окончательном тексте во 2-м явл. I д. вставляется характерное в устах Дикого словечко, адресованное к Борису: „Дармоед“ (л. 2 об.). В III д., явл. 2-м, сц. I к словам: „Ну, и значит и нечего разговаривать. Что я под началом, что-ль у кого?“ Добавлено: „Ты еще что тут! Какого еще тут чорта водяного!“ (л. 2, III).

В д. IV явл. 2-м к мало выразительной реплике: „Ну, а еще что?“ добавлено: „Слышал, что шесты, аспид ты этакой; да еще-то что? наладил шесты! ну, а еще что?“ (л. 10, IV).

В речах Варвары появляются несколько черточек, придающих им оттенок большей рассудительности: „Известно что“ (л. 7 об.). „Сама посуди“ (л. 1, II). „Какой ты глупый“ (л. 4 об.). „Скажи на милость“ (л. 11, IV). Первоначальная реплика по адресу сумасшедшей старухи: „Самой бы тебе на голову, старая хрычовка“ (рук. 3242), изменилось в тоне обычной поговорки: „На свою бы тебе голову, старая корга“ (л. 11, I).

Удачливый, дерзкий и ловкий Кудряш, как драматический персонаж в сознание Островского входит позже других. В рукописи 3097 ни в плане, ни в набросках на полях, ни в самом тексте пьесы мы его еще не встречаем. Он появляется позже, лишь после того, как отказавшись от 3 начал пьесы, Островский начинает ее в четвертый раз и, стремясь к развитию диалога, вкладывает часть характеристик обитателей города Калинова в уста Кудряша. Его роль в пьесе как будто служебная, но тем не менее, с первого же слова, произнесенного им, Кудряш выявляется в основных чертах своего характера. В предварительных набросках на полях листа 4-го рукописи 3242, в отрывках диалога, не вошедшего в окончательный текст, происходящего, повидимому, между Кудряшем и Шапкиным, читаем:

„Ой ли? Ну, поди, коли ты смелый, у него дочь подрастает— посватайся, что он тебе скажет?

„(Коль полюбит) только б полюбила так и без спросу (возьмем) наша будет. Я, брат, на девок лих".

Эта дерзкая уверенность, заключающаяся в словах: „Так и без спросу наша будет"—основное, что слышится и в дальнейшем в речах Кудряша. Кстати отмечу устойчивость словечка „лих" в устах Кудряша, сохранившуюся и в окончательном печатном тексте пьесы в фразе: „Больно лих я на девок-то", несмотря на то, что в сценических текстах Малого и Александринского театров эта фраза смягчалась, видимо режиссерскими поправками. Так, в текстах М. Т. над зачеркнутыми словами: „Больно лих я на девок-то" читаем: „На этот счет я ловок" и сверху: „На это очень я ловок". В тексте Александринского театра: „На этот счет я ловок". Островский сберег словечко „лих" в печатном тексте, видимо, дорожа им как метким штрихом.

На всем протяжении пьесы образ Кудряша не подвергается изменениям, речь его, сохраняясь в основном своем стиле, в процессе работы, обогащается лишь меткими, яркими словечками и оборотами.

Так, например, в первоначальной редакции было: „Постращали бы хорошенько в переулке где-нибудь, так он бы шелковый сделался да никому еще не сказал про это". В окончательном тексте читаем: „Постращали бы хорошенько. Шапкин. Как это? Кудряш. Вчетвером, этак, впятером, в переулке где-нибудь поговорили бы с ним с глазу на глаз, так он бы шелковый сделался. А про нашу науку-то и не пикнул бы никому, только бы ходил да оглядывался (л. 2 об)". Несколько ниже, в отзыве о Диком, о его привычке „ругать" в прежнюю реплику: „Как не ругать. Он без этого не может", вставлено слово: „дышать", характеризующее не только Дикого, но и Кудряша, как меткого, ловкого, дающего верную оценку (л. 2, об. I). В явл. 3-м I д. к обычной фразе: „Пойдем, Шапкин" прибавлено слово: „в разгул".

В действ. III, сц. II, явл. 2-м после слов: „у нас так не водится", добавлено: „а то парни ноги переломают" (л. 5, III). В реплике Кудряша: „А это вы важную штуку придумали в садовую калитку лазить", слово „лазить" появилось вместо зачеркнутого „ходить" (л. 7 об., III).

В речах Глаши появляются словечки: „прекратила" вместо „вышколила"—„она б его скоро прекратила" (л. 3, III) „недавнушко" вместо „сейчас" (л. 2, V).

В поправках языка Феклуши, этой странницы-богомелки, заметно стремление Островского придать ему оттенок какой-то „церковности"

в лексике и отчасти в построении речи. Появляется выражение: „суд творят“ вместо „судят“ (л. 2, II), „праведно“ вместо „правильно“, „суета“—„суета-то, ведь она вроде тумана бывает“ [1]). „Уж и время-то стало в умаление приходить“ (рук. 3242, на полях л. 2 об. III д.). В разговоре с Глашей ее речь пересыпается обращением: „милая девушка“, придающим всей речи оттенок слащавости. Таково в общих чертах движение языка в работе Островского над речью отдельных персонажей.

Подводя общий итог работе Островского над образами „Грозы“, можно сказать, что все образы, за исключением одного Бориса, даны в сознании драматурга изначально со всей яркостью и убедительностью реально существующих людей. Даже эпизодические лица вроде Феклуши и Глаши даны как типы, с характерностью их речи и метко обрисованной психикой.

Что касается самого процесса работы над образами, то здесь наибольшего внимания и тщательности в отделке со стороны автора потребовал центральный образ—Катерина. Психологическая сложность и тонкость образа, уже при ясно определившейся в сознании Островского драматической коллизии, заставляет его с обостренным вниманием работать над речью Катерины, дорожа малейшим оттенком речи для выявления внутреннего ее мира.

От мягкого лиризма первых монологов о девичьей жизни, поднимаясь до пафоса и трагизма в последних двух актах, речь Катерины должна заключать в себе еще какой-то средний стиль—обыденной речи, поскольку Катерина связана, хотя бы внешне, с бытом и ей приходится говорить со свекровью, мужем, Варварой. В этом столкновении быта с душевным миром Катерины заключалась одна из трудностей в работе над образом, поскольку Островский должен удержаться в речах Катерины на какой-то границе, не впадая в бытовой тон речи и психики окружающих Катерину лиц, и в то же время не отрывая образ совершенно от окружающей среды.

Бытовые персонажи проще. Две-три черты характера, определяя внутреннюю сущность каждого из них, дают основной тон их речи и поступкам. Контур первоначальных зарисовок совпадают с контурами окончаательного рисунка. Не меняясь в основном своем стиле, в процессе работы, речь бытовых персонажей обогащается меткими образными словечками и оборотами, близящимися к языку

---

[1]) Нет в рукописи.

народной речи. Даже центральная бытовая фигура—Кабаниха—эта блюстительница и охранительница заветов старины, вокруг которой разыгрывается драма, не терпит каких-либо существенных изменений в процессе работы Островского, как образ; отделываются лишь детали языка.

Особняком стоит образ Бориса. Несмотря на то, что имя Бориса встречается в первоначальных набросках плана пьесы, что зарисовки образа находим на полях рукописи 3097, на ряду с зарисовками других персонажей и, наконец, несмотря на то, что Борис является необходимым лицом в пьесе для развития драмы, о нем нельзя сказать, что образ его дан изначально в сознании автора. Анализ рукописей убеждает в сложной и кропотливой работе Островского над образом и выработкой речи Бориса, вскрывает значительные колебания и изменения в творческом процессе и в конечном итоге приводит к заключению, что образ Бориса не дан изначально в сознании автора, а задан им самому себе, как необходимый персонаж для развития личной драмы Катерины. Осюда его какая-то служебная роль в пьесе: он говорит лишь то, что ему задано драматургом, не всегда находя надлежащий тон речи в первоначальной редакции, не вскрывая внутренней своей сущности, как характер, даже в окончательном тексте.

Что же касается общего движения в работе Островского над образами, в поисках за средствами художественной их выразительности в языке, то здесь драматург, в конечном итоге, достигает максимальной выразительности, выявляя индивидуальность отдельных персонажей и в то же время придавая словам многостороннюю значимость драматической речи, представляющей сложный комплекс мысли, эмоций и интонаций живой разговорной речи [1]).

Р. Маторина.

---

[1]) Приношу благодарность А. А. Бахрушину, Г. П. Георгиевскому и Н. Б. Юрину за содействие по изучению рукописей „Гроза". *Р. М.*

История повести Тургенева „Клара Милич“

Творческим замыслом художника определяются все компоненты произведения. Телеология художественного произведения раскрывается при изучении его творческой истории.

Творческую историю повести Тургенева „Клара Милич“ мы полностью раскрыть не можем. Только имея черновые рукописи, различные редакции, варианты художественного произведения, мы получили бы возможность шаг за шагом следить за творческой работой художника, нам становился бы более или менее явственным ход работ, мы проникали бы в основные замыслы автора, как в области стиля, так и в области идейного содержания.

Если же перед нами один дефинитивный текст, творческая история, в тесном смысле этого слова, раскрыта быть не может.

При изучении истории создания повести Тургенева „Клара Милич“, мы имели возможность пользоваться беловой рукописью Тургенева (дефинитивный текст) и корректурой с исправлениями Тургенева, которые хранятся в Рукописном отделе Академии Наук в Ленинграде.

Кроме того, нам удалось собрать некоторые новые материалы, касающиеся прототипов главных персонажей повести.

Эти данные позволили осветить историю повести „Клара Милич“, присоединив наши наблюдения и выводы к уже имеющимся в литературе о Тургеневе.

Наша работа, состоящая из трех глав, вскрывает отдельные моменты создания Тургеневым повести „Клара Милич“.

В первой части пройдут текстуальная история, дающая довольно скудные выводы, и внешняя биография повести; вторая часть представляет из себя бытовую историю „Клары Милич“—раскрытие того, как и какими жизненными прототипами пользовался Тургенев при создании своего произведения; и, наконец, в последней части мы коснемся вопроса о литературных влияниях.

I.

Выясним прежде всего хронологические данные, относящиеся к созиданию повести.

Когда возник первоначальный замысел? Фиксировать его мы можем только на основании писем Тургенева.

20-го декабря 1881 года в письме к Жозефине Антоновне Полонской из Парижа мы находим первое упоминание о замысле будущей повести: „Презамечательный психологический факт—сообщенный вами—посмертная влюбленность“ [1]).

В творческом сознании Тургенева эта тема „посмертной влюбленности“ могла зародиться не многим ранее конца декабря. Толчком для создания повести, по собственному признанию Тургенева, послужил жизненный факт—влюбленность Аленицына в артистку Кадмину после ее смерти. Последняя умерла 10 ноября 1881 года. Факт влюбленности Аленицына в умершую артистку стал известен Тургеневу через Жозефину Антоновну Полонскую и Лидию Филипповну Нелидову-Маклакову. Тургенев мог узнать об этом не ранее конца ноября или начала декабря 1881 г., т.-е. во всяком случае, не раньше, чем за месяц до написания письма к Полонской.

Итак, время превоначального замысла „Клары Милич“ может быть приблизительно установлено: конец ноября или, вернее, декабрь 1881 года.

14 августа 1882 года (через восемь месяцев после первого упоминания) Тургенев в письме к редактору „Вестника Европы“ М. М. Стасюлевичу пишет: „Несколько дней тому назад я принялся за повесть (ту самую, которую я назначал было Ниве), да с тех пор так ретиво пишу, что настрочил уже половину (а во всей повести будет листа три печатных), и, если так продлится—то к Вашему приезду сюда (в конце будущей недели) вся штука будет готова, и, если окажется годной--можно будет пустить ее в январской книжке. Che ne dite?“[2]).

Точного обозначения времени окончания повести в письмах Тургенева не имеется, но уже 29 августа 1882 года, в письме к Полонской, Тургенев пишет: „Могу также сообщить вам, что написал небольшую повестушку, которая, вероятно (если будет найдена удобной), появится в январ. книжке „Вестника Европы“.

Следовательно, к концу августа повесть была закончена. Этот вывод подкрепляет и подпись рукой Тургенева в рукописи: „Буживаль. Август, 1882 года“.

Таким образом, начав писать „Клару Милич“ в августе 1881 г., в том же месяце Тургенев ее заканчивает, проработав над ней менее месяца.

Рукопись из Буживаля Тургенев пересылает 7 октября 1882 г. в Петербург Стасюлевичу через его жену, Любовь Исааковну, которая в этот день уезжала из Парижа в Петербург.

17 октября того же года Тургенев получает извещение от Стасюлевича о получении рукописи.

Установив основные хронологические даты, перейдем к текстуальной истории „Клары Милич".

В Рукописном Отделе Рос. Академии Наук в Ленинграде хранится беловая рукопись „Клары Милич" (автограф), которую Тургенев посылал Стасюлевичу для печатания в „Вестнике Европы". Там же имеется и корректура с исправлениями Тургенева и с пометками Стасюлевича.

Рукопись „Клары Милич" состоит из 74 листов белой, довольно плотной бумаги, среднего формата, исписанных четким почерком Тургенева. Листы перенумерованы до цифры 73, так как лист 16 повторен по ошибке два раза. Повесть была озаглавлена так: „После смерти", и это заглавие написано теми же чернилами, как и вся рукопись. Но наверху надписано синим карандашем: „Клара Милич". Почерк нового заглавия по всем признакам—Тургенева.

На полях 1 листа рукой Стасюлевича приписано: „Заглавие изменено автором во время печати". Там же печать: „Вестник Европы. Галерная 20. С. Пбрг.".

В конце рукописи, под текстом, Тургеневым приписано: „Буживаль. Август, 1882 года".

Каких-нибудь значительных исправлений в чистовой рукописи ожидать не приходиться. Черновиков „Клары Милич", по которым легче проследить творческую работу художника, в наших руках нет. Исправление чистовой рукописи до сдачи ее в типографию, окончательные поправки, внесенные в корректуру и, наконец, возможные исправления при прижизненном переиздании—вот все данные, которые могут быть использованы для текстуальной истории „Клары Милич".

Начнем с исправлений беловой рукописи.

Тургенев, строгий стилист, переписывая на-чисто рукопись, часто делал последние исправления. Окончательную переписку рукописей Тургенев никому не поручал. В письме к Щербаню по поводу „Призраков", он пишет: „Ваше предложение переписать „Призраки" очень любезно; но, переписывая, я исправляю, что несколько облегчает эту противную работу, или, по крайней мере, дает ей смысл". И еще: „Переписывая—видишь себя иначе, чем в черновой рукописи; иное не понимаешь, откуда там и взялось, как написалось;

другое, напротив, само-собой навертывается, тогда как прежде и не снилось" [3]).

Таким образом, сравнительно, многочисленные поправки в чистовой рукописи „Клары Милич"—явление не случайное у Тургенева. Все исправления можно распределить на группы.

К первой группе относятся зачеркнутые слова и взамен ея сверху приписанные новые, которые и вошли в дефинитивный текст. К таким исправлениям относятся, напр., следующие: на стр. 313 (цитирую по изд. Глазунова, 1915 г., т. VIII, 7-е изд.) „в газете напечатано"—в рукописи первоначально стояло—„сказано"; на стр. 325: „и в девушках она была немногим лучше"—в рукописи первоначально: „в девушках она была немногим мягче"; на стр. 344 „он оглянулся" вместо первоначального—„он осмотрелся" [4]).

Таких исправлений мы насчитываем в рукописи—28; большей частью это исправления отдельных слов. Тут, очевидно, нет ни одного слова, зачеркнутого вследствие неправильной переписки с черновика. Все исправления обдуманы. Не случайны у Тургенева исправления „хочу лечь" на „желаю лечь" или „чуть-чуть дрожала" на „слегка дрожала" и т. д.

Наблюдения над исправлениями в рукописи не раскрывают общих принципов, которыми руководствовался Тургенев в работе над языком художественного произведения, но они укрепляют вывод, что Тургенев является подлинным стилистом, обдумывая до конца отдельные слова, выражения. Переписывая беловую рукопись, не спеша и не волнуясь, не связанный определенным сроком, материальной зависимостью, Тургенев, действительно, шлифует свое художественное произведение.

Вторая группа исправлений Тургенева в беловой рукописи—вычеркнутые слова, не замененные другими. Не включая сюда слов, зачеркнутых потому, что они были вписаны по ошибке или по рассеянности, к этой группе отнесем 8 исправлений. Напр., „а на ночь что-то напился липового чая", „что-то", как слово, затрудняющее фразу, Тургенев в рукописи вычеркивает [5]).

К третьей группе относятся вставленные в рукописи слова, предложения, а иногда несколько предложений. В 16 случаях в рукописи вставлены частицы, как-то: „также и", „то", „опять-таки" и т. д. [6])

Не редки в рукописи вставленные на полях или сверху отдельные слова, предложения. Тут надо отличать две категории вставок: 1) пропущенные по рассеянности слова или предложения, 2) вставки—дополнения, дальнейшее развертывание мысли художника. Иногда категорически утверждать, что относится к 1-й, что ко 2-й

группе, невозможно, особенно, когда отсутствие вставленного не нарушает логической связи.

Напр., после слов: „он жил очень уединенно, погруженный в книги“—на полях рукописи вставлено: „он чуждался женщин“ и т. д. Что это случайно пропущено, или в процессе переписки шире развернулась творческая мысль Тургенева?

Но в некоторых случаях мы можем проследить, как одно добавление вызывает другое. Так, Купфер уговаривает Аратова поехать на вечер к грузинской княгине. „Ведь не к генералам я тебя везу! Впрочем, я сам генералов не знаю! Не упирайся, голубчик!“ Далее, очевидно, в черновиках шло непосредственно: „Аратов, однако, продолжал упираться“... В беловой рукописи после слова „голубчик“ на полях вставлено: „Нравственность—дело хорошее, почтенное... Но зачем же в аскетизм вдаваться? Не в монахи же ты себя готовишь!“ Эта вставка повлекла другую: „Хотя она (Платонида Ивановна) и не поняла хорошенько, что это за слово такое: аскетизм?—однако, тоже нашла, что Яшеньке“ и т. д. (первоначально в рукописи было „она тоже нашла, что Яшеньке“).

Общее количество вставок—36 [7]). Сюда включаю отдельные слова (за исключением частиц) и предложения, без различия вставлены ли они в виду нечаянного пропуска или они являются вставками—дополнениями.

Вот все данные, относящиеся к описанию рукописи „Клары Милич“, данные, как уже нами отмечалось, скудные для каких-либо выводов.

В Рукописном же Отделе Академии Наук хранится корректура „Клары Милич“, присланная Стасюлевичем Тургеневу из Петербурга в Bougival. „Когда вы будете печатать „После смерти“, Вы, по примеру прошлых лет, пришлите мне сюда корректуру, которая по исправлении будет немедленно возвращена вам“,—пишет Тургенев Стасюлевичу при пересылке рукописи 7 октября 1882 г.

Через месяц Тургенев, действительно, получает корректуру своей повести. Корректура сделана на тонкой бумаге, немного плотнее папиросной, на 9 листах. На каждом листе—3 нумерованных столбца, кроме последнего, где помещен один.

На первом листе рукою Стасюлевича написано: „Высылаю из Спб. 4/16 ноября, 82 года, в $1^1/_2$ утра“.

Набранное заглавие „После смерти“ зачеркнуто и почерком (явно не Тургенева) написано сверху „Клара Милич“. Слева приписано рукой Тургенева: „Исправив опечатки печатать. Ив. Тургенев“.

На полях указан Тургеневым 1883 год.

На 2-м листе корректуры, где помещается 4, 5, 6-й столбец, на полях отметка Тургенева: „На этом листе столбцы поставлены не в порядке: 1-й должен быть на месте 6-го, а 6-й на месте 4-го.

В корректуре имеются две категории исправлений Тургенева: 1) исправление опечаток, 2) исправление текста, в который не вкралось опечаток.

К первой группе, напр., относится: 1-й лист, 2 столб. коррект. (соотв. 285 стр.) „двору“ исправлено на „дому“ (в рукоп. было „дому“) и т. д. Общее количество исправленных Тургеневым опечаток—11 [8]).

Ко второй группе относятся следующие исправления: на 2-м листе (4-й столб.) корректуры в предложении „В последнее время она жила у княгини“ (так было и в рукописи), Тургенев исправляет „жила“ на „приютилась“. Тут замена одного слова другим имеет смысловое значение.

Исправлений, относящихся к этой группе, в корректуре имеется еще два. Частица „то“ исправлена на „это“ в следующем предложении: (4 л. 10 стр.) „то ему снова представлялось это несказанно-трогательное лицо“. Далее (6 лист)—„поэтическое существо“ исправлено на „симпатическое существо“.

Кроме того, в корректуре Тургенев вставляет две фразы, которых в рукописи нет. Во время галлюцинации Аратова является Клара (7 л. 21 ст. корр., в печатн. тексте 338 стр.). После слов: „...она прямо смотрит на него, подвигается к нему“... Тургенев на полях корректуры приписывает: „На голове у нее венок из красных роз“. Несколько ниже, когда Аратов, просыпаясь, видит перед собой тетку в ночном чепце и белой кофте, Тургенев прибавляет на полях: „с большим красным бантом“.

Эти добавления не случайны. Венок из роз на голове Клары был уже в первом сновидении Аратова. „Она засмеялась еще раз—и быстро удалилась, весело качая головой, на которой заалел венок из маленьких роз“ (318 стр.).

По возвращении из Казани у Аратова галлюцинация (336 стр.). Он слышит голос Клары. „Послышались более протяжные звуки... как бы стоны .. все одни и те же. А там начали выделяться слова: „Розы... розы... розы“.—„Розы“, повторил шепотом Аратов. Ах, да! Это те розы, которые я видел на голове той женщины во сне.—„Розы“—послышалось опять.

Тургенев, желая связать следующее видение Аратова с теми же розами, вставляет в корректуре: „на голове у ней венок из красных роз“. Далее, обычный прием Тургенева, реалистическое об'яснение возникшей галлюцинации. „Перед ним стоит его тетка в ночном

чепце [с большим красным бантом] [эти слова вставлены в корректуре] и белой кофте".

На последнем листе корректуры (8 л. 25 стр.) Тургенев одну фразу, которая была в рукописи, вычеркивает.

Когда речь идет о зажатой в руке Аратова пряди черных женских волос, и Тургенев бросает намек на возможность истолкования этого мистического факта, после фразы (350 стр.): „...Разве как-нибудь в дневник она ее заложила и не заметила, как отдала"— в рукописи и в корректуре была фраза: „Но и Аратов этого не заметил". Тургенев вычеркивает в корректуре эту фразу. В связи с этим в следующей фразе „он" исправлен на „Аратов".

В конце корректуры карандашом Тургенев приписывает: „Буживаль. Октябрь 1882 г." (в рукописи стояло „август 82 г.").

21 9 ноября 1882 г. Тургенев высылает Стасюлевичу исправленную корректуру с сопроводительным письмом: „Посылаю Вам обратно, любезный М. М., тщательно выправленную корректуру повести. Опечаток оказалось очень мало"... и т. д.

Кроме первой корректуры, в Рукоп. отд. Акад. Наук хранятся два отрывка второй корректуры: повторен столбец 9-й и 12-й.

Листок с 9-м столб.—не цельный; поля, на которых имеются пометки Стасюлевича, частью обрезаны.

На этом листке (соотв. 9 ст. корр., 305 стр. печ. текста) слова Клары, начиная от слов—„спасибо—начала она прерывистым голосом" до слов „как это сделать", на полях подчеркнуты чернилами и синим карандашом и рукой Стасюлевича написано: „Вот подлинные слова Клары".

Немного ниже, в ответе Аратова есть слова: „...который потому только и догадался, как вы выразились, что писали именно Вы"... После слов „как вы выразились", Тургеневым приписано „в Вашем письме". Эта приписка вызвана примечанием Стасюлевича. На полях Стасюлевич пишет: „NB. Этого слова—догадался—она не выражала, все сказанное ею подчеркнуто вы"... В этом месте поля срезаны; очевидно, Стасюлевич написал „выше", имея в виду подчеркнутые слова Клары, к которым относится приписка: „Вот подлинные слова Клары".

На втором отрывке корректуры (соотв. 12 столб., 312 стр. печатн. текста) снова поправка, вызванная советом Стасюлевича.

В рукописи и в первой корректуре мы читаем: „Правда, у этой актрисы был покровитель, богатый и уже старый барин, который потому только на ней женился, что сам был женат—да и актриса, кажется, была женщина замужняя, что Клара уже до приезда в

Москву играла и пела на провинциальных театрах; что, потеряв свою приятельницу актрису“ и т. д.

После слов „женщина замужняя“ Тургенев вставил на полях: „Далее Купфер сообщил Аратову“.

Эта фраза вызвана следующим замечанием Стасюлевича: „Что ничем не... (далее следует неясное слово, которое мне не удалось разобрать). Тут пропущена фраза, в роде следующей: „Далее Купфер сообщил Аратову, что“ и т. д.

Раз'яснение этих поправок, вызванных замечаниями Стасюлевича, мы полностью получаем в письме Тургенева к редактору „Вестника Европы“, от 23/11 ноября 82 г. из Парижа.

„Любезный М. М.—возвращаю Вам „стремплешь“, как говаривал М. А. Языков—присланные отрывки корректур, со следующими заметками:

1) Насчет—что, что и т. д. Вы, совершенно, правы—и я прибавил Ваши же слова: „Далее Купфер сообщил Аратову и т. д.“

2) Насчет „догадался“ находилось не в том, что сказала Клара, а в ее письме; и потому я для ясности прибавил: „Как Вы выразились в Вашем письме и т. д.“

3) Я нисколько не стою за заглавие „После смерти“ и вполне согласен заменить его заглавием „Клара Милич“...

Это письмо является новым доказательством того, насколько внимательно прислушивался Тургенев к мнениям со стороны и как легко поддавался им. Если с первыми двумя поправками нужно было согласиться (1-я продиктована стилистическими требованиями, 2-я—фактической правильностью), то этого же отнюдь нельзя сказать про третью—изменение названия повести. Мы не знаем, чем мотивировал Стасюлевич свой совет изменить заглавие, но мы видим, как легко соглашается на это Тургенев.

Между тем из письма Тургенева мы знаем, что основной замысел повести—„посмертная влюбленность“; факт любви после смерти заинтересовал Тургенева. Первоначальное заглавие „После смерти“ отвечало основному замыслу художника.

Но вечно мнительный Тургенев, прислушивавшийся к голосам извне, настороженный к советам друзей, критиков, легко поддается совету редактора и, как будто, без колебаний меняет первоначальное заглавие на новое. Но у нас имеется свидетельство, что внутренне Тургенев предпочитал заглавие „После смерти“ позднейшему. В воспоминаниях Луканиной [9]), относящихся к декабрю 1882 г. (через 4 месяца после написания „Клары Милич“), приводит свою беседу с Иваном Сергеевичем по поводу рассказа „Савка“ молодого беллетриста Н. И. П-ко, напечатанного Стасюлевичем.

„Конечно, не нужно будет претендовать на него [Стасюлевича], приводит Луканина слова Тургенева, если он что- нибудь выкинет или изменит—господа редакторы считают за собой это право изменения и урезывания... Они даже меня и Толстого урезывают... Вот и подите. Послал я Стасюлевичу рассказ „После смерти"—дело идет о молодом человеке, который влюбился в женщину после того, как она умерла—психологический этюд. Ну, Михаил Матвеевич нашел это заглавие „lugubre" и изменил—назвал рассказ именем этой женщины (Клара Милич), а оно и не идет вовсе, потому что она тут лицо вполне второстепенное".

Это свидетельство Луканиной не вяжется с той легкостью, с которой, судя по письму к Стасюлевичу, Тургенев отказался от первоначального заглавия повести.

Очевидно, название, предложенное Стасюлевичем, не удовлетворяло Тургенева, но он вследствие какой-то неуверенности в себе, легкой податливости чужим мнениям и советам, без всяких споров принимает новое заглавие [10]).

Такое влияние со стороны на Тургенева не единично. Из писем Анненкова видно, что по совету Анненкова Тургенев, не задумываясь, выбрасывает из „Призраков" отрывки о „треугольных людях". Переписка с Боткиным свидетельствует, с каким вниманием прислушивается Тургенев к его оценкам. Высказанное Н. Л. Бродским предположение, что „Собственная господская контора" дошла до нас только в виде отрывка из неизданного романа, может быть, благодаря резкой критике Боткина, иллюстрирует это положение (подробно эта мысль развивается в ст. Клевенского „Литературные советники Тургенева" в сб. „Творческий путь Тургенева" под ред. Н. Л. Бродского). Если заглавие художественного произведения является своего рода заострением его, соответствующим данному творческому заданию, то в данном случае уступка Стасюлевичу была излишня.

Вот все текстуальные изменения, которые можно было изучить, имея в руках беловую рукопись и корректуру повести. Изменения касаются только области языка—кроме перемены заглавия, имеются только мелкие стилистические поправки, которые для творческой истории „Клары Милич" материала не дают, но которые нужно зафиксировать: они подкрепляют общий вывод о тщательности работы Тургенева над своими художественными произведениями.

Корректуру полную и дополнительные листки корректуры Тургенев отсылает в 20-х числах ноября Стасюлевичу. После этого выходит маленькое недоразумение, о котором мы можем судить по дальнейшей переписке Тургенева с Стасюлевичем. Тургенев получает новую

корректуру с прежним заглавием, но ее не читает и просит Стасюлевича раз'яснить это недоразумение. Больше упоминаний об этом факте мы не встречаем: очевидно, в следующих письмах недоразумение выяснилось.

В январской книжке „Вестника Европы“ за 1883 год напечатана была впервые повесть Тургенева, под измененным заглавием: „Клара Милич“. При жизни Тургенева „Клара Милич“ переиздана не была, но посмертное собрание сочинений исправлялось самим Тургеневым. Об этом свидетельствует переписка с Топоровым, являвшимся посредником в деле переиздания сочинений Тургенева. „Клару Милич“ Тургенев относил (в числе пяти произведений) к последним написанным вещам и, судя по письму к Топорову (21 янв. 1883), исправлять, очевидно, не собирался.

Сличение первопечатного текста с первым посмертным изданием Глазунова показало, что если Тургенев и пересматривал вновь свои последние произведения (в том числе „Клару Милич“), то он не внес никаких изменений. Срок, протекший после выхода „Вестника Европы“ и издания полного собрания сочинений, был слишком краток (письма к Топорову относятся к январю-февралю 1883 г.) и не располагал к каким-либо переделкам. Из переписки Тургенева с Людвигом Пичем, переводчиком на немецкий язык „Клары Милич“, мы узнаем, что Пич указал Тургеневу на фактическую ошибку в его повести. В письме Тургенева к Пичу („Вестн. Евр.“ 1909, кн. 6-я) имеется следующее примечание последнего: „Тургенев сделал следующую ошибку: герой его рассказа после смерти Клары Милич, по имеющейся фотографии делает стереоскопический ее снимок. Я обратил его внимание на техническую невозможность этого“. В письме от 25 декабря 1882 г. Тургенев сознается в этой ошибке и дает разрешение Пичу в переводе ее исправить, предлагая даже соответствующий план[11]). В посмертном издании никаких изменений нет; фактическая ошибка со стереоскопическим снимком осталась тоже неисправленной. Может быть, больной—почти на смертном одре—Тургенев забыл об этом замечании Пича, может быть не хотел трогать законченного художественного произведения, считая, что такая фактическая неточность не нарушает общего задания, может быть, просто, не успел этого сделать.

Необходимо остановиться на физическом состоянии, в котором находился Иван Сергеевич в период работы над „Кларой Милич“.

С весны 1882 г. Тургенев тяжело заболевает. Все письма с апреля этого года, обращенные к друзьям, полны описаниями его тяжких страданий. Физическое состояние Тургенева ухудшается ко времени работы над „Кларой Милич“ — к августу 1882 года.

Прикованный к постели, изнемогая от мучительных болей, не видя впереди надежды избавиться от физических страданий, Тургенев называет себя „le patriarche des mollusques“, „похеренным человеком“.

„Я стараюсь примириться с моим безысходным положением и потому тщательно отгоняю прочь всякие надежды и вообще всякие мечты о будущем“, пишет Иван Сергеевич Ж. А. Полонской 29 июня 1882 г. Но кроме душевного мрака, как результата физического состояния, важно установить следующий факт. Тяжкие боли, вызывавшие у Тургенева бессонницу, заставляли врачей прописывать ему наркотические средства. „Ночь постоянно скверная, просыпаюсь беспрестанно — несмотря на горячие припарки, хлорал, хлороформ и даже морфий“, пишет Тургенев в том же письме Полонской. Из письма к Пичу (от 20 июня 1882 г.) мы узнаем, что Тургенев прибегал к опиуму. Свидетельства о том же имеются в других письмах Тургенева. Наркотические средства, как известно, способны вызывать видения, галлюцинации. О том, что галлюцинации (очевидно, как результат приема наркотик) у Тургенева бывали, мы знаем из воспоминаний его современников. „Более часа я просидел у его постели, и он почти не давал мне говорить, так ему хотелось описать мне во всех подробностях все, что он испытал во время припадков болезни; рассказывал свои галлюцинации и все это он отлично помнил; многие из его живописных фантастических рассказов могли бы итти в параллель с его знаменитой „Старухой“ и „Стихотворениями в прозе“. („В. Евр.“ 1883, октябрь, воспоминания М. М. Стасюлевича).

В воспоминаниях дочери Полины Виардо, Луизы Геррит Виардо (сб. „Тургенев и его время“, под ред. Н. Л. Бродского) читаем: „Постоянное употребление морфия отразилось на его [Тургенева] мозговых отправлениях за последние месяцы его болезни. Раз ночью он так сильно дернул за шнур колокольчика, что многие из нас бросились к нему. Заметив мою мать, он вскрикнул: „А, вот леди Макбет!“ и, оторвав тяжелый медный шар колокольчика, бросил его... Однажды, когда я входила в его комнату, он меня узнал—что не всегда с ним бывало — и сказал мне: „Посмотри, Луиза, посмотри! Как это странно! Моя нога висит в углу. Комната полна гробов“.

Правда, эти галлюцинации относятся к 1883 году, но мы в праве предположить, что подобные состояния, вызванные бессонными ночами и приемом наркотических средств, могли быть, хотя не в такой сильной степени, и ранее, т.-е. в период создания „Клары Милич“. Отсюда можно сделать, конечно, только предположение, что использование Тургеневым в своей повести мотива галлюцинаций могло иметь в основе личные переживания.

II.

К бытовой истории „Клары Милич“ относится раскрытие того, как живые личности, жизненные факты послужили отправными точками для творческой работы Тургенева.

Прежде чем приступить к раскрытию бытовой истории „Клары Милич“, установим излюбленный прием творчества Тургенева — пользование прототипами, т.-е. отправление художника от данного жизненного образа и претворение его в художественном творчестве.

Тургенев, жадно наблюдающий действительность, острым взглядом всматривающийся в нее, стремящийся, по собственному выражению, освободиться от собранных впечатлений в творческом акте — вот облик Тургенева, известный исследователям тургеневского творчества. Для иллюстрации приведем слова Тургенева из беседы с Половцевым (напеч. в журн. „Царь-Колокол“ на 1887 г.): „У меня выходят произведения литературные так, как растет трава. Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление: вдумываюсь, и затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, им произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в среду различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок... Затем, нежданно-негаданно является потребность изобразить этот мирок“. „Фантазия при всем своем кажущемся разнообразии и богатстве и беднее и однообразнее жизни, т.-е. не так оригинальна“, пишет Тургенев графине Ламберт (5 апр. 1860 г.). И далее: „Я никогда не покушался создавать образ, если не имел исходной точкой не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы. Не обладая большой долей свободной изобретательности, я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами“ (Воспоминания Половцева). Эти высказывания Тургенева о процессе своего творчества можно было во много раз умножить; они важны, как доказательство того, что прием пользования прототипами не есть в творчестве Тургенева случайный, единичный факт, а общее явление, которое сам Тургенев подчеркивает.

Вот что рассказывает Тургенев еще: „Презамечательный психологический факт, сообщенный вами—посмертная влюбленность...

Из этого бы сделать полуфантастический рассказ вроде Эдгара По. Я, помнится, видел раз эту Кадмину на сцене (когда она была еще оперной певицей, у ней было очень выразительное лицо)... Как подумаешь, куда ни ступи, куда ни повернись в жизни драма... А есть еще господа писатели, которые жалуются, что сюжеты все исчерпаны" (письмо к Ж. А. Полонской от 20 декабря 1881 г.). Это письмо писано, когда замысел будущей повести только возникал у Тургенева; 17 октября 1882 года, т.-е. почти через два месяца после окончания „Клары Милич", Тургенев пишет той же Полонской: „Повесть „После смерти" [появится] в январской [книжке]. Мысль этой повести явилась мне после того, как вы мне рассказали... (об Аленицыне. Кстати, что он жив? Посещает ли вас?), о Кадминой. Не знаю, удалась ли мне эта довольно трудная задача"?

Перед нами прямые признания самого автора. Расшифруем имена, вскроем жизненный факт, легший в основу „Клары Милич".

Указания на этот факт наиболее подробные имеются в ст. У. С. „Мозаика" („Вестн. Европы" 1912 декабрь), в ст. Кауфмана „Портреты и силуэты" („Наша Старина" 1917 г., № 2), в ст. Уманова-Каплунского „Красота и талант" („Всеобщий Журнал" 1911 г., № 11) и в ст. Нелидовой-Маклаковой „Памяти Тургенева" („Вестн. Европы" 1909, кн. 9). Кроме того, Лидия Филипп. Нелидова-Маклакова, проживающая ныне в Москве, любезно сообщила мне кое-какие новые и подтвердила уже известные данные, касающиеся бытовой истории „Клары Милич".

Подытоживая все указанные материалы, мы получаем следующие данные: в Петербурге, в доме поэта Як. Петр. Полонского и жены его Жозефины Антоновны собирались многие представители литературы, искусства и науки. Одним из завсегдатаев этих „пятниц" являлся Владимир Дмитриевич Аленицын, магистр зоологии, служивший в Статистическом Комитете. По свидетельству У. С., он один раз в жизни видел молодую талантливую артистку Е. П. Кадмину. Внезапно Аленицын в нее влюбился, но не искал с ней свидания, а ограничивался тем, что посвящал ей стихи и написал даже пьесу „Актриса", героиней которой являлась Кадмина. „После внезапной смерти Кадминой, окончившей самоубийством, продолжает У. С., Аленицын долгое время был в меланхолии и повесил перед письменным столом фотографию ее в черной бархатной раме. Этот портрет долго висел в его кабинете и был им снят, когда он женился и забыл о своем горе".

Л. Ф. Маклакова подтверждает приведенную версию, но, по ее рассказам, влюбленность „вдруг" произошла после смерти Кадминой. Самоубийство молодой артистки, происшедшее в довольно необычайных

условиях (яд был ею принят на сцене), произвело большой шум. Незаметный, застенчивый Аленицын вдруг влюбился в умершую артистку. Любовь его носила характер какого-то психоза. Обладая очень незначительными средствами, Аленицин заказал большой портрет Кадминой и повесил у себя. Всякого, кто приходил к нему, он подводил к портрету и представлял, как хозяйку своего дома.

Об этой истории, как свидетельствует Маклакова, да и другие, в доме Полонских много и часто говорили.

Тургенев, судя по его письму к Полонской, Кадмину видел однажды; с Аленицыным он встречался неоднократно у Полонских. Тургенев заинтересовывается этим фактом и узнает подробности его у Ж. Ан. Полонской и Л. Ф. Маклаковой. Последняя в своих воспоминаниях пишет: „Я долго не знала, с какой целью он подробно и настойчиво расспрашивал меня о моем знакомстве с Аленицыным, с певицей Кадминой. Те же вопросы предлагал он также Ж. Ан. Полонской. А затем мы обе прочли прекрасную повесть— и узнавали и не узнавали свои рассказы в художественном их претворении“.

Тургенев заинтересовывается фактом „посмертной влюбленности“—это толчок для создания „Клары Милич“, основной мотив будущей повести. Отсюда первоначальное заглавие повести: „После смерти“.

Таким образом, основной замысел повести был продиктован жизненным фактом, непосредственным свидетелем которого Тургенев не был. „История Кадминой (лично с которой, т.-е. с Кадминой, я знаком не был) послужила мне только толчком к написанию моей повести“, пишет Тургенев Бертенсону 19 янв. 1883 г.

Воспользовавшись жизненным фактом, получив известный толчок извне, Тургенев группирует, изменяет, контаминирует отдельные темы, мотивы, эпизоды, согласно своему творческому замыслу.

Так, например, вся история отношений Клары к Аратову, мотивы ее любви, письма к нему, мотивы свидания и т. д.— все это вытекает из творческих замыслов Тургенева, не опираясь на жизненные факты.

Несомненно то, что в период от декабря 1881 г. (первоначальный замысел) до августа 1882 г. Тургенев собирал сведения, касающиеся, главным образом, Кадминой и Аленицына.

Кроме сведений, полученных от Полонской и Нелидовой об Аленицыне, трудно сказать, что еще могло служить источником для Тургенева. На основании цитированных выше писем Тургенева и воспоминаний современников, факт прототипности Аленицына при создании Аратова можно считать установленным.

Что же взял Тургенев от Аленицына, создавая своего Аратова?

Л. Ф. Маклакова сообщила мне чрезвычайно интересное определение Аленицына, данное Тургеневым в одном из неопубликованных писем к ней (дата неизвестна): „Аленицына я видел. Очень он мне показался как-то пылен". Сама Лид. Фил. Маклакова, встречавшаяся с ним на тех же „пятницах" у Полонских, определила его, как человека скромного, молчаливого, малозаметного. На „пятницах" бывало так много интересных людей, прибавила Лидия Филипповна, что Аленицын бывал—как-то в тени". Из черт внешних указала, что он был белокурый. Что касается возраста, то, по выражению Лидии Филипповны, он принадлежал к числу людей, возраст которых трудно определить.

Общий облик Аратова сходен с этим описанием. Начнем с внешности. Аратов был также блондин, „те же мягкие волосы пепельного цвета" и т. д. Сходны черты и психологического профиля, как-то застенчивость, молчаливость, нелюдимость. Припомним посещение Аратова грузинской княгини. „Забившись в угол, он то быстро пробегал глазами по всем лицам гостей, как-то даже не различая их, то упорно глядел себе на ноги".

Такое же впечатление могло создаться у Тургенева, наблюдавшего Аленицина у Полонских.

Биографические данные Аратова и его прототипа почти не сходятся, да и вряд ли мог знать Тургенев что-либо из биографии Аленицына.

Согласно указаниям Кауфмана, биографического словаря Венгерова и, наконец, энциклопедического словаря Брокг. и Эфрона, Вл. Дм. Аленицын (род. в 1846 г.), был зоологом, окончил Казанский университет в 1871 г., затем переехал в Петербург, где работал в сравнительно-анатомическом музее, в 1877 г. читал в Петербургском университете в качестве приват-доцента, с 1878 г. служил в Статист. Комитете. В это время Тургенев и встречал его у Полонских.

Знал или не знал Тургенев о всех этих биографических данных Аленицына, трудно сказать. В биографии Аратова общее с Аленициным—физико-математический факультет (который Аратов не кончил). Есть еще одна общая деталь, которую мог знать и использовать Тургенев: Аленицын любил музыку и, согласно указаниям Кауфмана, после смерти Кадминой посвящал ей романсы. Венгеров тоже говорит о музыкальных сочинениях Аленицына, из которых одно патриотическое было даже напечатано.

Вскользь о любви Аратова к музыке упоминает и Тургенев. Купфер, уговаривая Аратова ехать к грузинской княгине на вечер, говорит: „Ты вот, и ученый, и литературу любишь, и музыку".

„Анахоретская жизнь“ Аратова опять-таки вплотную подводит к его прототипу. Любовь Аленицина, вспыхнувшая вдруг, носящая характер какого-то психоза, осветившая всю его однотонную жизнь— целиком взята Тургеневым для своей повести. Но это относится больше к созданию сюжета, чем к созданию образа.

История с портретом Кадминой, о которой выше упоминалось, передана Тургеневым с некоторыми изменениями.

Как известно, Аратов, получив карточку Клары от ее сестры, приладил ее к стереоскопу. „Хлопот ему было много... Наконец, это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности“. Тут интересно сопоставить фразу Тургенева...—„как только он проснулся, она снова вошла в его комнату и так и осталась в ней—точно хозяйка“ с рассказом Маклаковой о том, как Аленицин подводил своих гостей к портрету Кадминой, представлял ее, как хозяйку.

Вот все немногочисленные сближения, которые можно проследить, по имеющимся данным, у Аратова и его прообраза.

В том, что Аленицин для Тургенева при создании образа Аратова, являлся только исходным пунктом и контаминировался в творческой фантазии Тургенева с другими образами, убеждают нас слова самого Тургенева. В письме к Бертенсону от 19 янв. 1883 г. Тургенев пишет: „Биография Клары (Милич) мною вымышлена, а также отношения ее к Аратову—типу, сохранившемуся в моей памяти еще со времени молодости“.

Для нас важен вывод: Тургенев, создавая образ Аратова, исходил отчасти от личного впечатления от Аленицина, отчасти от собранных данных о нем, а затем произвольно комбинировал, изменял, усиливал, преображал, согласно своему художественному замыслу, все биографические и психологические данные прототипа своего героя, об'единяя его с другими образами.

Теперь рассмотрим зависимость Клары Милич от ее прообраза — Евлалии Павловны Кадминой. Опять-таки факт прототипности, на основании тех же писем и воспоминаний современников, цитированных выше, установлен.

О Кадминой Тургенев мог получать сведения, кроме Полонской и Маклаковой, у Марии Гавриловны Савиной. Об этом свидетельствуют следующие строки письма Тургенева к ней от 29/17 сент. 1882 г. (Сборн. „Тургенев и Савина“, изд. гос. театров, Петроград 1918): „Спасибо также за предложение доставить фотографию Кадминой. Теперь она мне не нужна, т. к. повесть, в которой она играет главную роль, уже мною окончена и переписана“.

Без особых комментариев ясно, что Тургенев в переписке с Савиной просил карточку Кадминой, да и вообще, очевидно, расспрашивал про нее. Савина, как современница-артистка, конечно, многое могла сообщить Тургеневу. Это подтверждает и Философов в ст. „Запоздалый венок“ (в том же сборнике). „Это Савина дала материал для „Клары Милич“, где выведена Кадмина“, безапелляционно заявляет Философов.

Наконец, Тургенев мог читать о Кадминой ряд некрологов и статей, печатавшихся в газетах после ее трагической смерти.

Сведений о Кадминой в нашем распоряжении имеется несравненно больше, чем об Аленицине. Кроме приведенных выше, кроме ряда статей в словарях (Венгеров: Источники словаря русских писателей, Энциклоп. словарь Брокгауза и Эфрона, Нов. Энц. словарь), мы имеем ряд газетных некрологов [12]). Любезно поделились своими личными воспоминаниями о Кадминой Мария Владимировна Колли, учившаяся вместе с Кадминой в Московской Консерватории, и Ульрих Петрович Авранек, бывший дирижером оркестра в оперном театре, в котором пела Кадмина.

Установить то, что взял Тургенев у Кадминой при создании образа Клары Милич, можно только путем сличения последней с ее прототипом.

Начнем с внешности. Все биографы Кадминой отмечают ее цыганский тип, что-то общее в облике с еврейским типом.

„Смугла, как Руфь, с огнистым взором
И с чистым профилем камей“...—

—такое описание внешности Кадминой дает поэт С. Андреевский в посвященном ей стихотворении. („В. Евр.“ 1883, кн. I). „Лицо смуглое, не то еврейского, не то цыганского типа“—пишет Тургенев, рисуя портрет Клары Милич. „А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе“... „Цыганка“ (Аратов не мог придумать худшего выражения)“. „У ней было очень выразительное лицо“—определял Тургенев свое впечатление о Кадминой в письме Полонской от 20 дек. 1881 г. Почти в тех же словах говорит Аратов о Кларе после ее смерти: „Не красавица... а какое выразительное лицо“. Кроме общего впечатления от облика Кадминой, Тургенев перенес на свой художественный образ некоторые детали наружности прототипа—именно описание глаз.

Уманов-Каплунский пишет о Кадминой: „Ее огненный, полный трагизма, гипнотизирующий взор случайно столкнулся на мгновение с вашими глазами, и вы уже счастливы“. М. В. Колли отметила

также необыкновенно выразительные глаза Кадминой. Для иллюстрации она рассказала, как ей пришлось однажды присутствовать в числе зрителей в Казанском театре на спектакле, в котором участвовала Кадмина. Последняя заранее предупредила Марию Владимировну, что со сцены будет смотреть на нее. „Кадмина буквально впивалась в меня глазами. Я не могла укрыться от ее гипнотизирующего взгляда",—прибавила Колли. Описания глаз, силы взгляда занимает доминирующее место в портрете Клары Милич, данном Тургеневым. Аратов, не видя еще Клары, спрашивает Купфера: „У ней черные глаза? „Как уголь"—весело гаркнул Купфер".

Далее описание Клары на сцене: „Она некоторое время не поднимала глаз, но вдруг встрепенулась, провела по рядам зрителей свой пристальный, но невнимательный, словно в себя углубленный взгляд... „Какие у ней трагические глаза!" заметил сидевший позади Аратова некий седоволосый фат". Немного ниже: „Она несколько раз с особенной настойчивостью посмотрела на него своими темными, пристальными глазами" („темными"—вставлено в рукописи сверху для большего усиления).

„Во время пения Клары, Аратову казалось, „что глаза ее сквозь прищуренные ресницы были обращены опять-таки на него". Далее: „Глаза ее так же смело и прямо вперились на Аратова", „И ночью она его беспокоила. Ему все мерещились ее глаза, то прищуренные, то широко раскрытые, с их настойчивым, прямо на него устремленным взглядом"...—„И перед ним опять всплыл образ Клары с устремленным на него, залитым слезами взором"... Во время галлюцинации Аратов видит, как „голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова"... И далее: „Клара пристально смотрела на него... но ее глаза, ее черты сохранили прежнее задумчиво-строгое, почти недовольное выражение"...

Тургенев взял эту черту внешности Кадминой (глаза), ее усилил в портрете Клары, так как это соответствовало его художественному замыслу. Власть глаз Клары при жизни связана с властью после смерти.

Итак, внешний облик Клары получил свои характерные черты от ее жизненного прототипа.

Перейдем к психологическому сопоставлению Клары Милич и Кадминой. Современники Кадминой, лично знавшие ее, начинали свои воспоминания о ней буквально одними словами: „горячая, экзальтированная, эксцентричная была женщина". Ряд иллюстраций следовал за этим утверждением. Ул. Петр. Авранек и М. В. Колли приводили любопытные эпизоды, являвшиеся результатом ее

горячности. Играя в опере „Рогнеда", Кадмина так прониклась своей ролью, что чуть не изрезала своего партнера.

В „Африканке" с ней также произошел курьезный случай: по сценарию, солдаты при ее появлении падают на колени. Роль солдат исполняли статисты. Плохо обученные, они забыли во время спектакля упасть на колени. Рассерженная Кадмина схватила их за головы, пристукнула их с силой и поставила на колени. Публика не сомневалась, что все это соответствует сценарию (записано со слов Ул. Петр. Авранека).

М. В. Колли рассказывала случаи, когда под влиянием настроения, перед самым спектаклем, Кадмина отказывалась выступать, подвергая в полное отчаяние режиссера Серова.

М. В. Колли подчеркивала неуживчивый характер Кадминой. Когда последняя покинула общежитие Московской Консерватории, оставшиеся были несказанно рады.

Кауфман в цитированной выше статье довольно резко очерчивает Кадмину: „У этой женщины с крупными достоинствами, пишет он, были крупные недостатки. У нее был вспыльчивый нрав, она была невоздержена на язык. Из Италии Кадмина вернулась с мужем итальянцем, к которому скоро охладела. Однажды в присутствии артиста Бастунова, она отдубасила супруга ножкой дивана, на который он сел (аналогичный факт рассказала М. В. Колли, что заставляет относиться к указанным сообщениям с доверием). Журналист С. Ярош был свидетелем расправы Кадминой на улице с режиссером, не доставившим ей от антрепренера всех денег, которые ей причитались: она избила его зонтиком. Не стеснялась Кадмина и с рецензентами, которые ей не угождали. При всем том Кадмина была хорошим товарищем и отдавала нуждавшимся последнюю копейку. Она быстро меняла свое настроение, переходя от гнева к выражению любви". Быстрые смены настроений, резкие переходы отмечают также Колли и Авранек. По словам первой, обидев кого-нибудь, Кадмина моментально горько раскаивалась и умоляла о прощении. Вся порыв, вся огонь, вся противоречие— такой рисуется Кадмина в воспоминаниях своих современников.

Этот психологический образ Кадминой, целиком воплотил Тургенев в Кларе Милич.

„Натура страстная, своевольная, и едва ли добрая, едва ли очень, умная, но даровится—сказывалась во всем". „Чудная была девушка—только голова! Бедовая голова!"—определяет ее Тургенев словами Купфера. „Шальная"—называет ее мать. „Сызмала она никому не покорялась"... и т. д. Сообщая ее биографию, Тургенев пишет: „В детстве Клара была, несомненно, неприятным ребенком,

и в девушках она была немногим мягче; своевольная, вспыльчивая, самолюбивая, она не ладила особенно с отцом"... „Мать свою Клара любила... небрежно, как няню; сестру обожала, хотя и дралась с ней и кусала ее... Правда, она потом становилась на колени перед ней и целовала укушенные места. Она была вся—огонь, вся—страсть и вся—противоречие: мстительна и добра, великодушна и злопамятна"...

Целый ряд ремарок, разбросанных по повести, непосредственно от лица самого автора или посредством высказывания окружающих, еще резче очерчивают этот психологический образ Клары. Эпизод о том, как за две недели до несостоявшейся свадьбы она ударила жениха по щеке, не имеет ли связи с эпизодом в жизни Кадминой об избиении мужа-итальянца, который мог знать Тургенев?

Кадмина, согласно данным биографии, окончив курс Московской Консерватории, была вначале оперной артисткой, а затем, не удовлетворившись оперой, перешла в драму. Ее большое дарование, как в той, так и в другой области, отмечают все биографы, рецензенты—современники. Голос у ней был контральто, сочный, богатый, сочетавшийся с большим темпераментом. Как драматическая артистка, она была не менее одарена. На основании посвященных ей статей, некрологов, можно видеть, какой популярностью и любовью, особенно учащейся молодежи, пользовалась Кадмина. Овации поклонения сопутствовали ее артистической карьере.

Почти с точностью повторяет Тургенев в Кларе ряд биографических данных о Кадминой.

Клара Милич обладает также большим голосом и драматическим талантов. „Мы еще не знаем хорошенько, Рашель она или Виардо? Потому что она и поет превосходно, и декламирует, и играет... Талант, братец ты мой, первоклассный". Голос у нее также—контральто. На литературном вечере она выступает, как певица и как декламатор. Играла и пела Клара Милич в провинциальных театрах.

Так же, как и Кадмина, она имела большой успех, толпу поклонников. „Зато как казанцы ее полюбили—даже удивительно! Что ни представление—букеты и подарок! Хлебный торговец, первый по губернии туз, тот даже золотую чернильницу преподнес"—рассказывает Купфер о сценических успехах Клары Милич. Но на ряду с совпадениями есть ряд биографических данных, несовпадающих. Тургенев писал Бертенсону 19 января 1883 г. „Биография Клары (Милич) мною вымышлена, а также и отношения ее к Аратову"...

Относительно места рождения, детства Кадминой, ее родителей—у нас никаких данных нет. Очевидно, не было их или, во всяком случае, судя по письму, не воспользовался ими и Тургенев, но

он дает детальную биографию Клары (обычный прием у Тургенева—введение, даже в небольшую повесть, сравнительно обширной биографии). Только в одном из некрологов („Харьков. Ведомости" № 295, 1883 г. 13 ноября) проскользнуло упоминание о том, что погребение Кадминой было отсрочено на сутки вследствие того, что ожидали мать и сестру покойной. Те же родственники (среди живых) имеются и у Клары Милич, но это, быть может, простое совпадение.

Вымышленными, по признанию Тургенева, являются также и отношения Клары к Аратову. Кадмина не знала Аленицина—это факт достоверный. Но, согласно творческому заданию, композиции повести, Тургенев эти отношения создает.

Целиком передан Тургеневым факт отравления Кадминой. Самоубийство молодой даровитой артистки вызвало большой шум, нашло отклики в столичной и провинциальной прессе. Тургенев, конечно, мог собрать интересующие справки об этом факте.

4 ноября 1881 г. в Харькове шла драма Островского „Василиса Мелентьева". Главную роль играла Кадмина. За час до последнего акта она приняла яд (фосфор) и в 3-м действии почувствовала себя дурно. Занавес опустили раньше срока, Кадмину увезли домой. Кадмина, вероятно, хотела умереть на сцене во время спектакля, но она прожила еще три дня и в тяжелых мучениях скончалась 7 ноября.

Тургенев весь этот эпизод (вплоть до того, что последняя вещь, в которой выступала Клара Милич, была тоже пьеса Островского), с изменением некоторых деталей, перенес в свою повесть. Действие из Харькова переносится в Казань. Аратов узнает об этом факте из корреспонденции в „Московские Ведомости", текст которой мало чем отличается от некрологов, посвященных Кадминой, и которые, наверное, читал Тургенев.

Собрав всю эту мозаику сходных черт, как внешнего, так и внутреннего образа Кадминой и Клары Милич, сумму совпадений, мы можем сделать вывод: артистка Кадмина послужила действительным прототипом Клары Милич—она была не только исходным пунктом для Тургенева при создании Клары, но в своих основных чертах, конечно, творчески преображенных, перешла в художественный образ.

Интересно отметить, что Кадмина привлекла внимание ряда писателей, как прототип.

В 1886 г. А. С. Сувориным была написана комедия в 4-х действиях: „Татьяна Репина" [13]). В лице героини Татьяны Петровны Репиной Суворин изобразил Кадмину. Сюжетная схема комедии

несложна. Артистка Репина влюбляется в помещика Сабинина; последний бросает ее и женится на богатой помещице Олениной. Репина кончает самоубийством. Репина так же, как и Кадмина, бросила оперу и перешла в драму.

Полностью воспроизведен факт отравления на сцене во время представления „Василисы Мелентьевой" Островского. Суворин, исходя от трагического образа Кадминой, полного противоречий, создает шаблонный образ провинциальной, довольно вульгарной артистки. Язык Репиной пестрит словами, вроде: „ну, старый чорт" (так обращается она к антрепренеру), „убирайтесь, выгоню" и т. д. В то время, как Тургенев скрадывает некоторые резкости, шероховатости оригинала, у Суворина Татьяна Репина, списанная с того же прототипа, принимает образ истеричной, вульгарной женщины.

В 1884 г. написана была драма в 4 действиях Федорова—Соловцова под заглавием „Евлалия Рамина" [14]) (тут даже сохранено имя Кадминой—Евлалия). Прототипом Раминой явилась та же Кадмина. Сюжет шаблонен. Артистка Рамина, окруженная толпой поклонников, любит одного Валерия Петровича Корюшкина. Он ей изменяет, Рамина отравляется. Ремарка автора знакомит нас с наружностью героини: „Красавица-женщина лет 27, черные большие глаза, быстрая смена выражений". О глазах Раминой упоминается многократно: ...„проклятые глаза", говорит один из ее поклонников, „глаза, гм... глаза, как глаза—черные, красивые и больше ничего! Правда, в них есть что-то особенное. Взгляд, выражение их остается неизгладимо в памяти. В них что-то царственное, покоряющее" (реплика Корюшкина). Может быть, на описание наружности Раминой повлиял не прототип, а уже повесть Тургенева, тем более, что автор в контексте о ней упоминает. Использованы кое-какие биографические данные, относящиеся к Кадминой. Рамина, драматическая артистка и певица, выступает в Харькове, отравляется (но не на сцене). Соловцов также стремится дать в своей героине образ, полный противоречий. Горничная Раминой так о ней говорит: „И что за характер у нее—разгадать не могу: день злющая, подступиться нельзя, того и гляди—укусит, а другой день добрее ангела: проси, что хочешь,—все отдаст". „Да, это странная женщина, загадочное создание", говорит о ней Корюшкин. Наконец, Соловцов вставляет целый монолог Раминой где он раскрывает обуревающие ее душевные противоречия... „Бойтесь меня! Бойтесь моей любви! У меня на все свои взгляды, свои законы! Я сама страсть, но и сама противоречие"... и т. д. Однако, трагический облик Кадминой не удается Соловцову, у него так же, как и у Суворина, получается шаблонный образ актрисы.

Следует отметить, что Кадминой посвящен был в Киевской газете „Заря“ за 1881 г. (№ 286) небольшой отрывок, представляющий по форме диалог между двумя персонажами „он“ и „она“ под мелодраматическим названием: „Я жду. Еще есть время“ с посвящением „Дорогой памяти незабвенной артистки“. Героине („она“) опять-таки автор придал кое-какие черты, взятые у Кадминой.

В литературно-театральной газете „Театр“ (№ 10, 11 за 1883 г.) напечатан рассказ „Муж певицы“—В. Куницкого. Рассказ „посвящается памяти Е. П. К-ой“. Героиня рассказа—Лила Павловна Карина, прототипом которой является та же Кадмина. Характерные черты последней нашли воплощение в Кариной. Она тоже певица и вместе с тем драматическая артистка. „Она была красива, и даже очень красива, но несколько как-бы уж чересчур худа, и выражение всего лица и фигуры было какое-то гордое, злое...“ Опять та же знакомая нам резкость в характере, сочетающаяся с внезапно возникающей нежностью и мягкостью. Та же трагическая любовь, которая приводит к роковой развязке—к отравлению.

Муж Кариной, итальянец Эрнесто Фалькони, взят тоже из жизни. По свидетельству современников, Кадмина была замужем за итальянцем Фалькони, человеком стоявшим ниже ее во всех отношениях.

Нужно упомянуть еще о стихотворении С. А. Андреевского, посвященном Кадминой, начальные строки которого взяты Соловцовым в качестве эпиграфа своей драмы („Вестн. Ев.“ 1883 г., кн. I).

Образ Кадминой, таким образом, был как-то зафиксирован, получил какое-то штампованное выражение у ряда беллетристов 80-х гг. Между тем Тургенев творчески преобразил образ Кадминой, придав ему трагический колорит.

„Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое,—только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности (а таких много), тот часто и не подозревает, что он герой трагедии“, писал как-то Тургенев графине Ламберт (14 октября 1854 г.). Второразрядные писатели взяли поверхностно образ Кадминой; передав ряд ее характерных черт, они не смогли, исходя из того же прототипа, дойти до создания образа, равного образу Клары Милич.

На конкретном примере становится яснее, как художник выбирает из жизненного прототипа то, что ему суггестивно, преображая соответственно своему творческому замыслу.

После смерти Кадминой в сб. „Помощь братьям“ за 1884 год был помещен отрывок (3 главы) из ее повести под названием

„Диана Эмбриако“. Напечатана эта вещь была после смерти Тургенева, так что ему не могла быть известна и никакого значения для истории создания повести „Клара Милич“ иметь не могла.

III.

„Презамечательный психологический факт—сообщенный вами—посмертная влюбленность... Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ в роде Эдгара По...“—вот признание Тургенева, относящееся ко времени возникновения замысла „Клары Милич“.

Ссылка самого Тургенева на Эдгарда По, ассоциация замысла возникающей повести с фантастическими рассказами американского писателя понуждает исследователя истории „Клары Милич“ обратиться к рассмотрению литературного влияния Эдгара По на Тургенева.

В письме, писанном за два года до этого Альберту Тургеневу [15]) (1879 г.) по поводу покупки лошади, Тургенев пишет: „Новое осложнение, мой дорогой Альберт! Я никогда не выберусь из лошадиных дел... Это становится фантастическим, подобно сказке Эдгара По“...

Итак, Тургенев произведения Эдгара По знал и, мало того, ассоциировал с его творчеством не только сюжет задуманной повести, но и незначительный жизненный эпизод.

Эдгар По в творческом сознании Тургенева занимал какое-то свое, определенное место. Мы не будем устанавливать влияние идейного содержания творчества Эдгара По на мировоззрение Тургенева. Остановимся только на формальном воздействии творчества Эдгара По на повесть Тургенева „Клара Милич“.

Основной мотив повести—посмертная любовь Аратова—взят Тургеневым из жизни. Мотив любви после смерти, любви—сильнее смерти—эта древнейшая таинственная формула о победе любви над смертью занимала Тургенева и ранее.

В стихотворении в прозе „Воробей“ (апрель 1878 г.) эта формула целиком приведена. „Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти“. Этот же мотив, отчасти варьированный, имеется у Тургенева в повести „Несчастная“ (1868 г.). „Кто знает: быть может, в то самое мгновенье, когда мне казалось, что над ее мертвыми устами носилось восклицание: „он не пришел?“ быть может, ее душа уже радовалась тому, что ушла сама к нему, к своему Мишелю? Тайны человеческой жизни велики, а любовь самая недоступная из этих тайн“... Отдельные намеки на тот же мотив есть в „Фаусте“ (1855 г.) и в заключительных строках романа „Отцы и дети“ (1861 г.) [16]).

Эта мысль, варьируясь, проходила в разное время в творческом сознании Тургенева. Вот почему так заинтересовывается Тургенев жизненным фактом о посмертной любви Аленицина, послужившим толчком для создания повести „После смерти“.

Таким образом, рассмотрение генезиса творческого замысла Тургенева доказывает, что он возник независимо от Эдгара По, хотя в творчестве последнего этот же мотив проходит по целому ряду его художественных произведений.

Имеется он, например в „Элеоноре“ [17]). „И спустя несколько дней, спокойно расставаясь с жизнью, она сказала мне, что за все, что я сделал для успокоения ее души, она будет бодрствовать надо мной и являться мне в ночной тиши; если же этого не дано блаженным духам—будет извещать меня о своем присутствии, вздыхать в дуновении вечернего ветра, или веять на меня ароматом кадильных ангелов“. Элеонора сдержала свое обещание; после ее смерти любовь продолжается. „И часто в ночной тиши я слышал неясный шопот, а однажды,—о, только однажды! меня пробудило от сна, подобного смерти, прикосновение ее призрачных губ к моим губам“. И далее: „И однажды, но только однажды, в ночном безмолвии—ко мне донеслись сквозь решетку окна нежные вздохи, приносящие мне прощание“... Тот же мотив любви после смерти повторяется в другом рассказе Эдгара По—„Морэлла“.

„— Я умираю, продолжала она, но я буду жить.

— Морэлла!

— Не было дня, когда ты мог бы любить меня, но ту, которую ты ненавидел при жизни, ты будешь обожать по смерти“.

В рассказе „Лигейя“ героиня того же имени после смерти сохраняет власть свою над любимым человеком. Образ молодой жены, тоже умершей, комбинируется с образом Лигейи.

„Теперь, воскликнул я громко, теперь я не могу ошибиться, вот они, огромные, черные, дикие глаза моей утраченной любви—леди, леди Лигейи“.

Аннабель-Ли в стихотворении По того же названия умирает. После ее смерти:

„Любя, мы любили сильней и полней
Тех, что старости бремя несли,
Тех, что мудростью нас превзошли,
И не ангелы неба, не демоны тьмы
Разлучить никогда не могли,
Не могли разлучить мою душу с душой
Обольстительной Аннабель-Ли. (Перевод Бальмонта)“.

Сходны мотивы галлюцинаций в „Кларе Милич“ и в ряде произведений По, напр. в „Лигейе“, „Элеоноре“, „Вильям Вильсоне“ и других. При общности некоторых мотивов, сюжетные схемы различны.

Нужно отметить еще сходство приема у Тургенева и По—приема об'яснения фантастического с помощью реалистического комментария. Тургенев особенно часто пользуется этим приемом в „Кларе Милич“.

Аратов хочет об'яснить таинственную власть Клары над ним после смерти. Тургенев выдвигает научную гипотезу магнетизма. „Вон, магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжается и после смерти, коли душа остается живой“. Для об'яснения таинственных галлюцинаций Тургенев прибегает к тому же приему:—„Стук сердца, шелест крови“. Венок из красных роз, который чудится Аратову на голове Клары, оказывается красным бантом на белом чепце тетки. Слабый свет, который лился в комнате и сопровождал галлюцинации Аратова, „происходил от ночника, заслоненного листом бумаги и поставленного в углу, вероятно, Платошей, в то время, как он спал“. Факт нахождения таинственной пряди черных женских волос, об'ясняется Тургеневым предположением: „У Анны Семеновны была такая прядь, оставшаяся от Клары, но с какой стати было ей отдать Аратову такую для нее дорогую вещь... Разве как-нибудь в дневник она ее заложила и не заметила, как отдала“. Этот прием растолкования чудесного, фантастического, при помощи рационалистического об'яснения, встречаем мы у Эдгара По. В рассказе „Факты в случае с г. Вальдемаром“ дана научная теория магнетизма, об'ясняющая все чудеса. На этом построен весь рассказ. В „Элеоноре“ все последующие фантастические события, галлюцинации рассказчика заранее мотивированы, следующими строками: „Я принадлежу к фамилии, отличавшейся пламенным воображением и пылкими страстями“.

В рассказе „Береника“ всем происшедшим чудесам, разрыванию могилы, мистическому ужасу рассказчика и вместе с тем сладострастному стремлению его овладеть зубами умершей Береники, заранее предпослано описание болезни рассказчика, какой-то невероятной мономании. Особенно, рельефно использован этот же прием в рассказе „Преждевременное погребение“. Тяжелый, мучительный кошмар, представлявшийся рассказчику—погребение заживо в склепе разрешается очень просто. Склеп оказался каютой баржи, где он провел ночь, спасаясь от бури. „Запах земли исходил от груза. Повязка под челюстями была шелковый платок, которым я обвязал голову за неимением ночного колпака“.

В рассказе „Сфинкс“ мы читаем: „Его попытки [попытки друга рассказчика] пробудить меня из состояния ненормальной мрачности, в которое я впал, в значительной степени уничтожались некоторыми томами, найденными мной в его библиотеке. Они были такого свойства, что могли побудить к произрастанию все семена наследственного суеверия, какие только скрывались в моей груди“. В результате таинственное чудовище, пугавшее рассказчика, оказывается „Sphinx из семьи Crepuscularia, разряда Lepidoptera, класса Insecta или насекомых“. Примеров употребления Эдгаром По подобного приема можно было во много раз умножить.

Но при общности одного и того же приема у двух писателей, намечается основная разница. Благодаря описательной манере письма Тургенева, его реалистические комментарии заставляют верить в них. И точно также, как у Аратова, галлюцинации, ночные видения, при появлении Платоши в „куцой“ кофте и „чепце с высоким бантом“ разлетались, „как от свистка машиниста в фантастическом балете“, так и фантастическое у Тургенева разлетается от реалистических истолкований. У Эдгара По реалистические комментарии не разряжают фантастики, его произведения остаются фантастическими.

Общность некоторых мотивов у Тургенева (в „Кларе Милич“) и у Эдгара По, общность даже отдельных приемов, не позволяет говорить о влиянии художественного творчества одного писателя на другого. Слишком разны по форме их произведения, различны их стиль и композиция. Важно не только „что“, но и „как“, а это „как“у Тургенева и По диаметрально противоположно.

Фантастический по существу сюжет, сплетенный из фантастических мотивов посмертной любви, вещих снов, галлюцинаций, вставлен у Тургенева в бытовую, вполне реалистическую рамку. Отнесение действия к определенному году, указание не только города, где развертывается действие, но улицы, описание дома, точные биографические данные, в виде обширных биографий, нарушающих композицию действия, распространенные характеристики персонажей, как прямые, так и отраженные, детальные портреты героев, поставленные вне связи с действием и затем частями повторяющиеся в отдельных ситуациях, окружение бытовыми фигурами (тетка Платоша, мать Клары, напоминающая персонаж из комедии Островского, по определению Тургенева)—вот обычные приемы тургеневского письма, которые полностью получили место в „Кларе Милич“.

Слишком контрастируют они с основными приемами Эдгара По, чтоб можно было говорить о литературном влиянии, в тесном смысле этого слова.

В противоположность Тургеневской повести, рассказы, сказки По происходят вне времени, вне пространства или в каких-либо неопределенных местах, в фантастических, таинственных замках. „Мы всегда жили вместе под тропическим солнцем, в долине разноцветных трав“ („Элеонора“). „Я очутился в странном городе“. „Я ехал верхом по замечательно-пустынной местности“ („Падение Эшерова дома“). „Но в нашей местности нет здания древнее моего угрюмого, серого родового замка“ („Береника“).

Все биографические данные сводятся к упоминанию о наследственности от предков: ясновидения, „пламенного воображения“, опиомании и т. д. Портреты (в особенности женские), приемами письма, резко отличаются от реалистических портретов Тургенева. У Эдгара По какая-то неопределенность портрета, неясность контуров, намеренное употребление неопределенных сравнений, взамен конкретных признаков.

Возьмем портрет Лигейи (из произведения того же названия): „Это была лучезарная греза, порожденная опиумом; воздушное и возвышающее душу видение, исполненное более волшебной красоты, чем фантастические сны, реявшие над дремлющими фигурами дочерей Делоса“.

На основании сказанного сделаем следующий вывод: в повести „Клара Милич“ и произведениях Эдгара По имеются общие мотивы, как-то: посмертной любви, власти любимого человека после смерти, мотивы галлюцинаций; Тургенев и По нередко пользуются общим приемом—реалистического комментария к фантастическому, но при всем том противоположность их стиля, отсутствие композиционного сходства не позволяет говорить о литературном влиянии Эдгара По на Тургенева. Методологически было бы неправильно об'яснять сходство отдельных компонентов художественных произведений литературным влиянием.

Имеющиеся ссылки на Эдгара По в письмах Тургенева дают нам право сделать лишь вывод, что основной творческий замысел повести „Клара Милич“ ассоциировался у Тургенева с художественными произведениями Эдгара По, которые, быть может, дали более отчетливое выражение сюжету, возникшему под влиянием слышанного жизненного факта, более углубленное развитие отдельным мотивам повести [18]).

Вот все данные, освещающие отдельные моменты истории создания Тургеневым повести „Клара Милич“, какими мы располагаем.

Лидия Поляк.

Москва, 1924 г.

Примечания

[1]) Первое собрание писем Тургенева (1840—1883 г.) Изд. о-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Спб. 1884 г. Письмо № 336. Дальнейшие цитаты из писем того же собрания в примечаниях указывать не буду; в тексте отмечаю лишь время написания данного письма.

[2]) „М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке", под ред. М. К. Лемке, т. III, письмо № 303. Ниже все письма к Стасюлевичу цитирую из этого же сборника.

[3]) 32 письма Тургенева и воспоминания о нем (1861—75 г.) Н. В. Щербаня „Русский Вестник" 1890, VIII—IX.

[4]) Исправления в рукописи Тургенева (Указываю стран. „Клары Милич" в изд. Глазунова 1915 г., т. VIII, 7-е изд.). 284 стр. „слишком тоненькую жену" вместо зачеркнутого „болезненную жену"; 288 „заимодавцев" вм. зачеркнутого „должников"; 289 „немного" вм. „мало"; 289 „впрочем" вм. „ведь"; 294 „точно" вм. „словно"; 294 „своевольная" вм. (неразборчивое слово в рукописи); 295 „промолвил" вм. „заметил"; 296 „Аратов наблюдал лицо Клары" вм. „Аратов наблюдал ее лицо"; 297 „слегка дрожала" вм. „чуть-чуть дрожала"; 297 „Я к вам пишу" вм. „Я вас люблю"; 297—98 „С таким же увлечением продолжала она" вм. „Так продолжала она"; 298 „протодьякона" вм. „дьякона"; 301 „однако" вм. „но"; 301 „снова убедился" вм. „вторично убедился"; 302 „дышать стеснительно" вм. „дышать затруднительно"; 306 „Аратов молчал" вм. „Аратов умолк"; 313 „напечатано" вм. „сказано"; 313 „а она и не улыбнется" вм. „а она даже не улыбнется"; 325 „и в девушках она была немногим лучше" вм. „и в девушках она была немногим мягче"; 326 „она подошла к своему жениху" вм. „она подошла к нему"; 326 „прибавила Анна" вм. „прибавила она"; 339 „на это существует статистический комитет" вм. „на это есть статистический комитет"; 340 „А разве было что особенного" вм. „Да разве было что особенного"; 340 „не проводила своей роли" вм. „не играла своей роли"; 344 „он осмотрелся" вм. „он оглянулся"; 344 „если ты теперь уверена" вм. „если ты теперь знаешь"; 345 „медленно" вм. "тихо"; 346 „а теперь я желаю лечь" вм. „а теперь я хочу лечь".

[5]) Первоначально в рукописи: „а на ночь что-то напился липового чая". „Что-то" зачеркнуто (300 стр. того же изд.); „Он гневался... и этот-то самый гнев"; „и" зачеркнуто (306 стр.); „и эта мысль была ему неприятна"; „и" зачеркнуто (308); непереболевшееся горе, частица „ся" зачеркнута (324); „он словно сам не мог предвидеть, что над ним стрясется такая беда—и он раздраженно молил о пощаде". „Он" во втором случае зачеркнуто (330); „экие романтические затеи, как подумаешь". „Как" вставлено сверху, потом зачеркнуто (339): „Они все стоят к нему задом в стойлах... Но как только Аратов проходит мимо, все их головы" и т. д. „Все" и „все их" зачеркнуты (342).

[6]) „Также и" (284 стр.), „тоже" (286), „то" (290) „и" (302) „и" (303), „я" (305), „опять-таки" (307), „другой" (308), „той" (309), „потом" (310), „тот" (313), „но" (332) „и" (333), „немного" (333), „то" (340), „от" (348).

[7]) Вставленные места в рукописи:

От слов „он чуждался женщин"... до „но его постоянно сдерживала прирожденная стыдливость" включит. (стр. 285).

„Нравственность—дело хорошее, почтенное... Но зачем же в аскетизм вдаваться? Не в монахи же ты себя готовишь!" далее эта вставка вызывает следующую: „хотя она и не поняла хорошенько, что это за слово такое аскетизм?—однако"... (289 стр.).

„добряк на это не был способен“ (291); „престарательно проплевал... то-бишь!“ (294); „темными“ (295); „не приготовленные, а“... (295); „никому на свете не отдала бы сердце я!“ (297); „А этот шут Купфер кричит: Рашель! Виардо!“ (301); „тоненьким голосом“ (302); „чуть не с досадой“ (302); „глядел на циферблат“ (304); „когда я увидала вас в первый раз“ (307); „уже не совсем свежие“ (309); „а еще образованный человек!.. тут Купфер [самодовольно] (последнее слово вставлено в общей вставке на полях) засмеялся, намекая тем на сделанный им каламбур“ (312); „слушавший его с пожирающим вниманием“ (313); „амуров никаких“ (313); „больше имела успеха“ (314); „напряженное“ (317); „посудите“ (322); „непереболевшее“ (324); „и в девушках она была немногим мягче“ (325); „ласки“ (325); „клетка ваша мала... не по крыльям! Да и“... (326); „публичных“ (327); „что ей нужно было возбужденье театра, сцены“... (327); „здесь полюбила“... до слов „Ее отвергнуть... ее“ (328); и отвернулся слегка, как от боли“ (330); „глубокая“ (337); „от которой Купфер только что получил из Ярославля ермолку, вышитую рыбьей чешуей“ (339); „вспомнил“ (341); „и все ему думается: „хорошо, теперь хорошо, а быть худу“ (342); „хорошо... думает Аратов... а быть худу“ (343); „пристально“ (345); „ласково“ (347); „как и она не была... Ведь мы оба—нетронутые!“ (348); „в аптеку“ (349).

[8]) Исправление опечаток в корректуре. 1-й л., 2 столб. (соотв. 285 стр.) „двору“ исправлено на „дому“; 3 столб. (288 стр.) „разговорились“—„разговорившись“; 3 столб. (290) „тяжкое„—„тяжелое“; 3 л. 9 столб. (305) обвинений“—„об'яснений“; 4 л. 12 столб. (313) „Катерина Дмитриевна“—„Катерина Семеновна“ (эта опечатка произошла по рассеянности Тургенева, написавшего в рукописи „Дмитриевна“); 5 л. 13 столб. (315); „психический„—„психологический“; 15 столб. (322) „страх“—„срам“; 15 столб. (322) „договорила“—„заговорила“; 7 л. 15 столб. (332) „тем“—„так“; 15 столб. (332) „мертва“—„мертвая“; 15 столб. (342) „думалось“—„думается“.

[9]) „Воспоминания Луканиной: Мое знакомство с Тургеневым“ напеч. в „Северном Вестнике“ за 1887 г., кн. 2 и 3.

[10]) В ст. Стасюлевича „Из воспоминаний о последних днях Ивана Сергеевича Тургенева“ („Вестн. Евр.“ 1883 г., октябрь) имеется следующее примеч. Стасюлевича: ...„Тургенев в это наше свидание (август 1882 г.) сам отказался от этого заглавия („После смерти“), усиливавшего против его намерения мистический характер пьесы, чего автор вовсе не имел в виду; он обещал подумать и при возвращении корректуры назвал рассказ просто „Клара Милич“ (переписка Тургенева с Стасюлевичем, да и переделка названия в рукописи свидетельствует о недостоверности этого показания Стасюлевича).

[11]) Письмо к Людвигу Пичу (сборн. пис. И. С. Тургенева к Л. Пичу. 1925 г., Ленинград), от 25 дек. 1882 г. „Вы правы, я сделал большую ошибку со стереоскопом. В оригинале этого теперь, к сожалению, исправить нельзя. Но в переводе вы легко можете это сделать. Например, вместо того, чтобы самому изготовить стереоскопический снимок, Аратов может раздобыть его у фотографа—(Клара—артистка, и могла сняться в Москве в той же позе, что и на фотографии) или же сестра, вместо фотографии, дает Аратову стереоскопический снимок. Даю вам, как говорится, carte blanche“.

[12]) „Моск. Телеграф“, 1881 г. № 314.—„Казан. Губ. Ведомости“ 1881 г. № 90 (Там же в №№ 34, 36 за 1880 г. отзывы о пении и игре Кадминой).—„Харьков. Ведом.“ 1881 г. № 293—296.—Киевская газ. „Заря“ 1881 г. №№ 249, 250, 251, 253, 286.—„Новое Время“ 1881 года № 2053.—„Современ. Известия“ 1881 года № 320, 321.

13) Первонач. заглавие комедии „Охота на женщин“, затем „Женщины и мужчины“. Цитирую по 4 изд. 1911 г.

14) „Евлалия Рамина“. Драма в 4 д. Соловцова. Цитирую по литогр. изд. Москов. театр. библиот. Рассохиной. Эпиграф Андреевского: „Смугла как Руфь“.

15) Письмо к Альберту Тургеневу, помещ. в ст. А. Фомина „Письма Тургенева к декабристу Н. И. Тургеневу и его семье с 1858 г. по 1883 г.“ Сб. „Тургенев и его время“ под ред. Н. Л. Бродского пис. 80-е (267 стр.).

16) Собр. соч. Тургенева т. VI (изд. Глазунова, 1915 г.) [227 стр.]

...„Как это случилось, как растолковать это непонятное вмешательство мертвого в дела живых, я не знаю“... „Кто знает, сколько каждый живущий на земле, оставляет семян, которым суждено взойти только после смерти“...

т. II (237 стр.) „Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна“...

17) Полн. собр. соч. Эдгара По (перев. М. А. Энгельгардта) Спбрг. прилож. к журн. „Новая Жизнь“ 1914 г.

18) Драма испанского драматурга XVII в. Кальдерона под заглавием „Любовь после смерти“, почти совпадающим с первоначальным заглавием Тургеневской повести („После смерти“), заставляет задуматься, нет ли здесь какого-либо литературного влияния, тем более, что факт знакомства Тургенева с испанским языком и большого интереса к Кальдерону установлен в истории литературы (совсем „окальдеронен“ пишет Тургенев про себя в письме к Виардо в 1877 г.). У нас есть данные, что эту драму Тургенев читал в подлиннике. Тем не менее, о влиянии в тесном смысле этого слова говорить нельзя. Тематически и композиционно это—разные вещи. Сюжетная схема в основных линиях далека от сюжета „Клары Милич“. Однако, мотив посмертной любви проходит и у Кальдерона. (Монолог Дон-Альвато после смерти Клары Малек и заключит. строки драмы.—„Да завершится здесь любовь и после самой смерти“).

Однако, возможно предположить, что Тургенев перенес из испанской драмы, несколько изменив, заглавие для своей повести („После смерти“) и, может быть, не случайное совпадение имен героинь—Клары Малек и Клары Милич. Имя Клары, согласно тексту повести, ассоциировалось у Тургенева также с героиней ром. Вальтер-Скотта „Сен-Ронанские воды“—Клары Мовбрай (обычный прием Тургенева—ссылка в тексте на литературные произвед., на литературные персонажи и использование их для своих героев и героинь). Цитирую Сочин. Кальдерона. Перев. с исп. К. Д. Бальмонта. Вып. 2-й. Философские и героические драмы. Москва. Изд. М. и С. Сабашниковых 1902 г.

Л. П.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От редактора 3

1. В. Н. СТЕФАНОВИЧ. Из истории „Кавказского пленника" Пушкина . . 7

2. Н. К. ПИКСАНОВ. Идеология „Горя от ума" (Из творческой истории комедии) 43

3. Г. Н. ФРИД. История романса Пушкина о бедном рыцаре 92

4. А. Г. ЦЕЙТЛИН. „Счастливая ошибка" Гончарова, как ранний этюд „Обыкновенной истории". 124

5. Р. И. АВАНЕСОВ. Достоевский в работе над „Двойником". 154

6. Р. П. МАТОРИНА. Из творческой истории образа „Грозы" Островского. 192

7. Л. М. ПОЛЯК. История „Клары Милич" Тургенева. 217

ЦЕНА 2 руб. 75 коп.

3178-17

Склад изданий:
Москва, улица Герцена, 31. Тел. 37-11.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
0003993289 5